ИСКУССТВО КИНО

2
1953

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 2
ФЕВРАЛЬ
1953

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая. К новому подъему киноискусства союзных республик! 3

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

А. Штейн. Творческий долг драматурга 8
В. Туркин. Драматический конфликт и характер . . . 18
А. Довженко. Слово в фильме 28

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Ф. Киселев. Голос народов мира 38
В. Пудовкин. О драматизме событий и личной судьбе героев 43

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Э. Померанцева. Былина, опера, фильм 48
Б. Ростоцкий. Обличение хлестаковщины 62
Н. Велехова. Сила смелой сатиры 79
Г. Григорьев. Выше качество научно-популярной кинопериодики! 88

ЗА РУБЕЖОМ

Г. Стоянов-Бигор. В одном строю с советской кинематографией 92
Жорж Садуль. Киноискусство Франции 102
Джон Говард Лоусон. Иллюзия и действительность . . 121

В комиссии по кинодраматургии Союза советских писателей 124

На обложке кадр из фильма «Садко»

ГОСКИНОИЗДАТ
Москва, 1953

К НОВОМУ ПОДЪЕМУ КИНОИСКУССТВА СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК!

XIX съезд Коммунистической партии Советского Союза с новой силой подчеркнул огромное значение литературы и искусства в борьбе за строительство коммунизма.

В докладе тов. Г. М. Маленкова и выступлениях делегатов съезда справедливой критике была подвергнута работа советской кинематографии, которая плохо использует имеющиеся возможности и творческий опыт для того, чтобы выпускать много хороших и разнообразных фильмов.

«У нас умеют делать хорошие фильмы, имеющие большое воспитательное значение, — говорил тов. Г. М. Маленков, — но таких фильмов создается все еще мало. Наша кинематография имеет все возможности для того, чтобы выпускать много хороших и разнообразных кинокартин, но эти возможности используются плохо».

Успехи и достижения советского киноискусства не могут затмить того факта, что наша кинематография остается в большом долгу перед миллионами зрителей, перед народом. У нас мало создается хороших фильмов о замечательных героях современности, рабочих, колхозниках, интеллигенции, успешно осуществляющих под руководством Коммунистической партии величественные планы строительства коммунизма на многонациональной советской земле.

В отчетном докладе XIX съезду партии о работе ЦК и в исторических решениях съезда дана боевая программа развития советской литературы и искусства, даны четкие и ясные указания о важнейших задачах, стоящих перед нашими писателями и художниками.

С огромным удовлетворением встретил наш народ решение съезда об увеличении выпуска кинофильмов.

Увеличить выпуск кинофильмов — это значит, что работники советского кино должны внести серьезные поправки в свои творческие замыслы, пересмотреть в свете решений съезда тематические и производственные планы, поднять их на новую высоту.

Увеличить выпуск кинофильмов — это значит расширить и улучшить производственно-техническую базу, необходимую для создания новых кинокартин, усовершенствовать и рационализировать производственный процесс, использовать богатейший творческий опыт, накопленный советской кинематографией.

Увеличить выпуск кинофильмов — это значит, расширить производство кинофильмов на республиканских студиях, которые за последнее время ослабили свою работу по созданию художественных фильмов.

Советское киноискусство росло и развивалось как искусство многонациональное, всесоюзное.

Социалистическое по содержанию, национальное по форме, оно яв-

ляется ярчайшим проявлением нерушимой дружбы народов СССР, доказательством правильности ленинско-сталинской национальной политики, осуществляемой Коммунистической партией и советским правительством в нашей стране.

Развитие многонациональной советской социалистической культуры характеризуется органическим взаимопроникновением национальных культур, их взаимопомощью.

Успех фильма, созданного мастерами одной из братских республик, являлся и является успехом всей советской кинематографии.

Много значительных и выдающихся произведений, прочно вошедших в золотой фонд советской кинематографии, создано киноработниками Украины, Грузии, Белоруссии, Узбекистана, Армении, Туркменистана, Азербайджана, а несколько позже — Латвии, Эстонии, Литвы.

Историю советской кинематографии, ее идейного и художественного роста нельзя себе представить без кинопроизведений, созданных мастерами кино национальных республик Советского Союза.

Зритель хорошо помнит и любит фильмы, созданные на киностудиях братских республик.

Фильмы «Богатая невеста», «Щорс», «Большая жизнь» (1 серия), «Богдан Хмельницкий», «Третий удар», «Тарас Шевченко», «Цветущая Украина» созданы Киевской студией.

На Тбилисской студии созданы «Красные дьяволята», «Элисо», «Последний маскарад», «Арсен», «Великое зарево», «Георгий Саакадзе», «Щит Джургая».

На Ереванской студии созданы «Пэпо», «Зангезур», «Давид-Бек».

На Ташкентской студии созданы «Насреддин в Бухаре», «Тахир и Зухра», «Алишер Навои».

На Ашхабадской студии — «Дурсун», «Далекая невеста», «Советский Туркменистан».

Минской студией были выпущены «Константин Заслонов», «Советская Белоруссия».

Молодая кинематография прибалтийских республик создала фильмы «Возвращение с победой», «Райнис», «Жизнь в цитадели», «Марите», «Свет в Коорди», «Советская Литва», «Советская Латвия».

Фильмы эти прочно вошли в число лучших и любимых народом произведений, свидетельствуя о широчайших творческих возможностях национальных киностудий.

Однако за последние годы киностудии союзных республик не использовали своих возможностей для создания новых художественных фильмов, работали неудовлетворительно, ограничиваясь производством главным образом документально-хроникальных фильмов. Руководители республиканских министерств кинематографии и киностудий не принимали никаких серьезных мер для исправления этого ненормального положения, не проявляли заботы о нормальной деятельности своих студий. Не проявляло необходимой требовательности к республиканским министерствам, мало уделяло внимания производству художественных фильмов на киностудиях союзных республик и Министерство кинематографии СССР. Существующий порядок утверждения литературных и режиссерских сценариев, постановочных смет стал тормозом в развитии художественной кинематографии в союзных республиках.

На состоявшемся в январе 1953 года Совете при Министерстве кинематографии СССР работа республиканских киностудий и министерств кинематографии, а также Министерства кинематографии СССР, его главных управлений и отделов подверглась резкой, но справедливой критике.

Совет при Министерстве кинематографии СССР, руководствуясь решениями XIX съезда КПСС принял решение о расширении

нальной кинодраматургии, развернуть работу по подготовке сценариев с необходимым размахом и интенсивностью.

Успешно решить сценарную проблему, преодолеть затруднения в подготовке сценариев можно лишь тогда, когда кинодраматургия станет родным делом национальных писателей, когда республиканские отделы ССП и руководящие работники студий и министерств проникнутся чувством высокой ответственности за судьбы национального киноискусства.

Создать большое количество разнообразных по темам и жанрам сценариев, посвященных важнейшим проблемам современности, значит ответить делом на заботу партии и правительства о развитии киноискусства в союзных республиках, выполнить решение XIX съезда партии об увеличении выпуска новых фильмов высокого идейно-художественного качества.

Борьба за количество и качество фильмов есть прежде всего борьба за количество и качество сценариев — литературной основы фильма.

Подготовку новых киносценариев — в центр внимания! Это сегодня главное.

* * *

У нас есть все силы и возможности, чтобы успешно выполнить задачи, поставленные перед киноискусством партией и народом.

Мы работаем для замечательной аудитории, кровно заинтересованной в судьбах советского киноискусства. Наши творческие перспективы освещены немеркнущим светом мудрых решений XIX съезда Коммунистической партии.

Выполняя свой долг перед партией и народом, работники советского кино должны принять все меры к тому, чтобы многонациональное наше киноискусство развивалось более интенсивно, чтобы создавалось больше хороших и разных фильмов, воспевающих нашу Родину, прославляющих трудовую доблесть и героизм советского народа, борющегося за мир и демократию во всем мире.

Прекрасная и изумительная жизнь наших республик, наполненная борьбой и упорным трудом во имя великой цели строительства коммунизма, овеянная величественной романтикой трудовых будней, счастьем и радостью людей, свободно творящих новую жизнь, открывает перед киноискусством республик неограниченные перспективы развития, дает благодарный материал для создания выдающихся кинопроизведений социалистического реализма.

А. ШТЕЙН

ТВОРЧЕСКИЙ ДОЛГ ДРАМАТУРГА

История нашей партии всегда была и будет неиссякаемым и животворным источником вдохновения для советского художника, она пробуждает в нем большие мысли, рождает значительные темы, вдохновляет на новые и новые творческие достижения.

В историю нашей партии, народа, человечества XIX съезд Коммунистической партии Советского Союза вошел как съезд строителей коммунизма.

С огромных высот, на которые поднялась наша партия, наш народ, стал еще более зримым путь, пройденный советскими людьми за эти годы,— величественный и гигантский путь! Впереди — новые, дух захватывающие горизонты, завтрашний день человечества, его мечта, его весна...

Гениальный труд товарища Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР», опубликованный в канун съезда,— это научно обоснованный, программный документ коммунизма.

«Если К. Маркс в «Капитале» раскрыл экономические законы капитализма, а Ленин в книге «Империализм, как высшая стадия капитализма» охарактеризовал сущность и основные черты, законы развития монополистического капитализма, то И. В. Сталин в «Экономических проблемах социализма в СССР» раскрыл экономические законы социализма. Этот труд И. В. Сталина представляет собой не только гениальное экономическое произведение, но и величайшего значения историческое и философское исследование» (Д. Чесноков, Вопросы марксистской философии в труде И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР», «Коммунист» № 21, 1952).

Каждый из нас, советских людей, с волнением читал речь вождя народов товарища Сталина на заключительном заседании съезда партии. Вчитываясь в эту речь, полную мудрости и силы, изумительную по своей отточенности, ясности, лаконичности, ставшую знаменем и программой борьбы народов за свое будущее, мы находим в ней новые и новые глубины и по-новому оцениваем направление своей собственной работы, пересматриваем с новых позиций свои замыслы, думаем о новых, смелых решениях...

Больше требовательности к себе, больше ответственности, личной ответственности каждого из нас за судьбы искусства, шире размах, за масштабы, за дерзания!

В отчетном докладе съезду о работе Центрального Комитета тов. Г. М. Маленков отметил достижения советской литературы и искусства и одновременно указал, что было бы неправильно не видеть крупных недостатков в их развитии. Он говорил о том, что советские люди не терпят серости, безидейности, фальши и предъявляют высокие требо-

вания к творчеству писателей: «В своих произведениях наши писатели и художники должны бичевать пороки, недостатки, болезненные явления, имеющие распространение в обществе, раскрывать в положительных художественных образах людей нового типа во всем великолепии их человеческого достоинства и тем самым способствовать воспитанию в людях нашего общества характеров, навыков, привычек, свободных от язв и пороков, порожденных капитализмом».

В докладе тов. Г. М. Маленкова, в выступлениях делегатов съезда намечена боевая и действенная программа сегодняшнего и завтрашнего дня нашей драматургии и кинодраматургии, дано марксистско-ленинское толкование важнейших проблем литературы и искусства, проблем, без решения которых невозможно, немыслимо дальнейшее движение вперед. Особенно значительны для советских художников указания партии о проблеме типичности, как проблеме политической: разъяснение этой проблемы в свете марксистско-ленинской теории есть реальная помощь нашей литературе, нашей драматургии, каждому из нас.

В самом деле, разве среднестатистический подход, разве отсутствие заостренности в изображении сущности той или иной социальной силы не способствовали появлению на свет божий пьес и сценариев блеклых, анемичных, серенькиx и унылых, как осенний мелкий дождичек? Разве не был этот среднестатистический подход искусственной дамбой, шлагбаумом, преграждающими путь большим героям больших сценариев и пьес? Увы, мы сами не раз создавали эти дамбы, сами опускали шлагбаум перед своим творческим замыслом — не одних лишь критиков и рецензентов надо винить в этом среднестатистическом подходе!

Нельзя не вспомнить появившуюся уже после съезда статью М. Смирновой «Правда — в типическом» («Советское искусство», 22 октября 1952 г.), где как раз и проповедуется этот самый среднестатистический подход! Самое парадоксальное заключается в том, что не кто иной, как сама Мария Смирнова в своей творческой практике создала тот самый собирательный тип, против которого она так усердно ополчается. Вспомните ее отличные сценарии «Сельская учительница» и «Сельский врач». Ведь это не среднестатистическое, это образы, это типы!

Пример, приведенный М. Смирновой в статье для доказательства своего ошибочного положения, — биография Героя Советского Союза Орловского, как раз и оборачивается против ложной теории! А Смирнова не замечает, что именно этот пример свидетельствует о недопустимости для художника следовать среднестатистическим нормам, о необходимости показывать типическое заостренно, выражая в этом сущность данной социальной силы.

Напомним вкратце об Орловском. Те, кто видел скромный, но волнующий документальный фильм А. Зархи «Колхоз «Рассвет» (сценарий М. Последовича), изображающий дела и борьбу передового колхоза Белоруссии, запомнили и фигуру председателя этого колхоза Орловского. Нам довелось узнать биографию этого человека. Какая необыкновенная — да, необыкновенная! — и вместе с тем типическая, характерная для советского человека биография! Старый коммунист-чекист Орловский во время Великой Отечественной войны командует партизанским отрядом в тех местах, откуда он сам родом, совершает нападение на видного гитлеровского гаулейтера, в бою теряет обе руки. Хирургических инструментов в лесу нет — надо пилить кость обыкновенной плотничьей пилой. Нет и наркоза в лесу — и два партизана снаряжаются в занятый немцами город за наркозом. Посланные долго не возвращаются. А время идет, откладывать ампутацию нельзя. Тогда Орловский сам требует приступить к операции и принимает вместо наркоза большую дозу спирта.

Орловского долго лечат, спасают от смерти. После выздоровления он возвращается в Москву. Ему присваивают звание Героя Советского

Союза, он получает персональную пожизненную пенсию, прекрасную квартиру. Он покупает книги по сельскому хозяйству, читает их запоем, не отрываясь, ночью и днем. Домашние относятся к этому увлечению, как к причуде человека, который выведен из строя и может теперь заниматься всем, чем угодно, — ведь у него все в прошлом и много свободного времени в будущем... Однако это вовсе не причуда. Орловский изучает агрономию не спроста: он задумал уехать из Москвы на родину, в белорусскую деревню. Когда-то, в восемнадцатом году, он покинул ее, уйдя в Красную Армию, недавно освобождал от фашистских захватчиков, а теперь вернется на постоянное житье, чтобы укреплять колхоз, строить коммунизм... Орловский обращается с просьбой к правительству и берет на себя обязательство довести колхоз до уровня современных достижений передовой агрономической науки. Правительство удовлетворяет просьбу Орловского. Жена отказывается ехать в деревню, он уезжает один.

В родных местах все разрушено. Орловский, как он, горько усмехаясь, сам рассказывал впоследствии, застает там землю, пепел и небо. Здесь развертывается удивительная история героя, а вместе с тем удивительная история колхоза «Рассвет».

Орловский быстро завоевывает доверие и уважение односельчан, его избирают председателем колхоза, и под его руководством колхоз проделывает за несколько лет грандиозный путь. На пепелищах возникают каменные здания, фермы, автобаза со своими машинами... Все это можно увидеть в документальном фильме, о котором шла речь выше. Орловский сумел сплотить вокруг себя людей, у него твердая, иногда даже жесткая воля. 365 дней в году он встает в четыре утра и на рассвете каждодневно собирает заместителей, бригадиров, требовательно анализируя минувший трудовой день и ставя задачи на новый, наступающий. Он выясняет, например, что при объединении колхозов, которые он возглавил, почему-то получилось так, что должности сторожей занимают самые здоровые мужчины и при этом в весьма большом количестве. Он собирает этих сторожей и объявляет им, что должности сторожей в колхозе вообще упраздняются: «ежели не будет воровать сам Орловский, не будут воровать его заместители, его бригадиры, то уж народ воровать не будет» — за это он ручается! И в самом деле, после этого даже при отсутствии сторожей случаи воровства в колхозе резко сократились.

Я так долго задержался на истории председателя колхоза «Рассвет», потому что она, мне кажется, дает жизненно убеждающий пример исключительной, необыкновенной и в то же время абсолютно типической биографии простого советского человека и при всей своей исключительности очень точно выражает сущность советского человека, безграничность его воли, масштабы его дерзаний. Однако при среднестатистическом подходе к выбору героя Орловский с его увечьями, с его необычайной судьбой никак «не гож» для прообраза председателя колхоза — нетипично!

А. А. Фадеев справедливо говорил на московской партийной конференции, что нашей литературе часто нехватает крыльев. Да, бескрылый эмпиризм, добросовестное, но ни к чему не зовущее описательство, натурализм, при котором писатель не представляет сам и не помогает читателю представить, куда, в каком направлении, с какой закономерностью будут развиваться события и почему эти события будут развиваться именно так, а не иначе,— все эти качества характерны для сторонников среднестатистического подхода в литературе и драматургии.

Нечего и говорить, насколько губителен и вредоносен такой подход. Художник потому и художник, что он умеет выделить самые характерные, самые существенные стороны действительности и, ни в коем случае не лакируя ее, умеет показать завтрашний день, показать, как передовое побеждает и становится достоянием всех.

Чрезвычайно любопытно вспомнить, что некоторые современные Островскому критики обрушивались на гениального русского драматурга, обвиняя его образы в... нетипичности. Особенно досталось ему за «Грозу» — Катерина «нетипична»!

В самом деле, разве типично для купецкой жены бросаться с обрыва в Волгу?

Походя ругая «Грозу» за то, что ее действие якобы идет вяло и медленно (!), что пьеса загромождена лицами ненужными, критики, как говорил Н. Добролюбов, рассуждали примерно так: «Сама героиня изображается весьма неудачно: как видно, сам автор не совсем определенно понимал этот характер, потому что, не выставляя Катерину лицемеркою, заставляет ее, однакоже, произносить чувствительные монологи, а на деле показывает ее нам, как женщину бесстыжую, увлекаемую одной чувственностью... Сами Дикой и Кабанова... представляют намеренную утрировку, близкую к пасквилю, и дают не живые лица, а «квинт-эссенцию уродств» русской жизни». И далее раздраженные критики «Грозы» тщились доказать, что Катерина, «безнравственная, бесстыжая женщина, выбежавшая ночью к любовнику, как только муж уехал из дому», — явление глубоко нетипичное и даже позорное для купеческой среды, для русской женщины вообще.

Критики считали абсурдом изображение Катерины как типа и даже приводили слова Лермонтова для защиты своей точки зрения:

С кого они портреты пишут?
Где разговоры эти слышут?
А если и случалось им,
Так мы их слушать не хотим.

Добролюбов в статьях «Темное царство» и «Луч света в темном царстве» беспощадно и жестоко осмеял нищету и убожество рассуждений хулителей Островского. Добролюбов доказал, что именно Островский обладал великим даром и умением изображать резко и живо самые существенные стороны русской жизни, что именно Катерина являет собой решительный, цельный русский характер и что избрание Катерины в качестве собирательного типа отнюдь не случайно: «известно... что самый сильный протест бывает тот, который поднимается, наконец, из груди самых слабых и терпеливых». Островский, указывал Добролюбов, «захватил такие общие стремления и потребности, которыми проникнуто русское общество, которых голос слышится во всех явлениях нашей жизни, которых удовлетворение составляет необходимое условие нашего дальнейшего развития».

Подобными соображениями, а отнюдь не среднестатистическим подходом руководствовался и Горький, выводя образ Ниловны в повести «Мать». Владимир Ильич Ленин, встретившись с Горьким, сказал ему, что книга «Мать» нужная, что много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно и теперь они прочитают «Мать» с большой пользой для себя. Ленин увидел в повести «Мать» изображение того пути, идя по которому, будут расти люди, вчера еще затоптанные, замордованные, забитые капитализмом, а теперь берущие в свои руки знамя борьбы за светлое будущее человечества.

Подвиг Элизы Бранко, рядовой бразильской матери, поднявшей свой голос против войны в Корее и ставшей глашатаем мира в Латинской Америке, еще раз напоминает нам о силе обобщения, заключенной в горьковском образе как собирательном типе героической женщины, встающей на путь борьбы.

Разумеется, было бы нелепым предполагать, что заострение и укрупнение может быть присуще только образам положительным, а не отрицательным. Нет, поэтическое преувеличение реальных фактов, на котором

настаивал неоднократно Горький в своих статьях о литературе и которое исключает бесстрастное фотографирование, обязательно и при создании образов отрицательных. Иначе как бы могли появиться Чичиков и Хлестаков, Плюшкин и Коробочка, Ноздрев и Собакевич, вся плеяда щедринских типов?

Думается, что одно из лучших и самых смелых произведений нашей советской драматургии не было бы написано, руководствуйся автор среднестатистическим подходом. Я говорю о пьесе «Фронт» Корнейчука, по которой братья Васильевы впоследствии создали одноименный фильм. Эта пьеса, созданная в острый период Великой Отечественной войны и бичевавшая отсталость, почивание на лаврах, подхалимство и угодничество, обличала не мелкую фигуру какого-нибудь «ловчившего» интенданта тыла, столь часто служившего любимой мишенью для сатирических литературных упражнений. Нет, пьеса выступала против командующего фронтом Горлова и в его лице против горловщины большой и малой, мешавшей скорейшему разгрому врага. К сожалению, не так-то много можно назвать пьес и сценариев, которые с такой же страстью и пламенем, с такой же силой вторгались бы в жизнь, притом в момент крупнейших, жесточайших испытаний, через которые проходила наша страна.

О «Фронте» говорили, спорили в тылу и на фронте, особенно на фронте, в блиндажах и землянках, в кубриках и кают-компаниях военных кораблей. Можно сказать, и это вовсе не будет преувеличением, что «Фронт» сыграл свою серьезную роль в обороне страны, обнажив сущность горловщины, не преуменьшая ее опасности, не приутюживая факты, а говоря о горловщине, как об опасном явлении, во весь голос именно потому, что носителем этого явления был человек с крупными заслугами в прошлом, облеченный большим доверием, человек больших страстей, крупный характер, собирательный тип.

Однако сила «Фронта» заключалась, на наш взгляд, не только и не столько в том, что он показал и разоблачил горловщину. Корнейчуку удалось изобразить фигуру, противостоящую Горлову, борющуюся с ним и побеждающую. Огнев побеждает Горлова, как новое побеждает старое, — в этом неумолимый и непреложный ход всего нашего развития.

Проанализируйте причины успеха у зрителей ряда пьес и сценариев, появившихся в конце войны и в первые годы после войны, скажем, таких, как пьеса и фильм «За тех, кто в море» Б. Лавренева, «Далеко от Сталинграда» А. Сурова, «Глубокая разведка» А. Крона, «Чужая тень» К. Симонова, «В одном городе» А. Софронова и т. д. Авторы этих произведений увидели новые, возникшие в последний период войны и после войны конфликты, увидели врагов явных и тайных в новом, иногда неожиданном обличьи и противопоставили этим врагам жизнеутверждающего, нового героя. Весьма характерно, что в большинстве случаев авторы этих произведений шли от конкретной жизненной ситуации — конфликт был подсказан самой действительностью, сама действительность зачастую диктовала драматургическое решение. И там, где был настоящий, достоверный жизненный конфликт, была и удача драматурга. Там, где были «герои» и герои, так сказать послевоенные Горловы всех видов и послевоенные Огневы, где противоречия не сглаживались, а, напротив, составляли существо произведений, там было и настоящее, увлекавшее зрителя искусство.

Победа драматурга — это прежде всего победа положительного героя, победа его «наступательного духа», как удачно формулировал В. Ермилов. Неудачу ряда пьес и сценариев и определяло отсутствие этого наступательного духа, в результате чего старое, отжившее, отрицательное побеждалось не самими положительными героями, а совокупностью обстоятельств, иногда абсолютно случайных.

Обратимся, например, к комедии Н. Вирты «Гибель Помпеева», предназначенной для театра. Главный минус ее вовсе не в том, что ее герой, Помпеев, находясь в центре действия, якобы заслоняет положительных героев, как считают некоторые критики. На мой взгляд, не беда, что Помпеев в центре, беда в том, что герои, борющиеся с Помпеевым, изображены вяло, формально, неинтересно, что автор не влюбился в них, не рассказал о них трепетно, с жаром душевным. Нет в рисунке этих героев того поэтического преувеличения, о котором писал Горький и которое не только законно, но и необходимо. Ибо разрисованный **всеми** сатирическими красками виртовской палитры фальшивый человек Помпеев искусственно возвышается над заштрихованными **одной** краской положительными персонажами. И побеждают Помпеева, собственно говоря, не эти бледноликие положительные схемы, а сами **обстоятельства** нашей жизни.

Погодин в связи с пьесой «Гибель Помпеева» ставит в «Литературной газете» (№ 153 от 23 декабря 1952 г.) весьма существенный вопрос, имеющий большое принципиальное значение для драматургов театра и кинематографа. Речь идет о соотношении положительного и отрицательного, точнее, о том, что если отрицательные герои комедийных, сатирических произведений пишутся со всем возможным заострением, то положительные изображаются обычно в якобы достоверных, «реалистических» тонах. Думается, что наши критики должны помочь драматургической практике, показав (а примеров тому великое множество и в классической и в советской драматургии), что такой разрыв в принципах изображения героев одной и той же пьесы — это не только стилистическая мешанина и эклектика, нарушающие художественную стройность произведения, что такой разрыв политически, идейно глубоко неправилен и противоречит социалистическому реализму. Проблема эта далеко не простая и, повторяю, наши критики принесли бы много реальной пользы, конкретно и всесторонне разобрав ее.

Проблема большого положительного героя, который борется против всего отживающего, цепляющегося за ноги,— это серьезная, волнующая всех нас, драматургов, проблема, без решения которой невозможно написать правдивую пьесу. Думается, что изображение наших положительных героев как послушных исполнителей авторских команд и предначертаний, а не как истинных героев нашего времени, современных Геркулесов и Прометеев, особенно непростительно, когда идет речь о коммунистах, о людях партии, являющейся умом, честью и совестью нашей эпохи.

Я полностью принимаю упрек, адресованный мне артистом Б. Олениным в его статье в журнале «Театр», за плохо написанную мной в пьесе «Закон чести» фигуру секретаря партийной организации Каримова, так же как и упреки печати в слабости, схематичности обрисовки другого образа в фильме «Суд чести» — молодого философа Николая.

Каримов сух и бледен не оттого, что ему отпущено мало текста, а оттого, что он только функция личности, но не сама личность. Точно так же в фильме не становится личностью и мой Николай, хотя он и наделен внешне вполне человеческими чертами — любит дочь академика Верейского и даже ездит с недозволенной скоростью на мотоцикле...

Мы не сможем развернуть во всю широту борьбу с отрицательными явлениями, с пережитками капитализма, с бюрократами и перестраховщиками, с чинушами и расхитителями социалистической собственности, с фальшивыми людьми всех видов и рангов, если не покажем всесторонне и многогранно положительного героя с его душевным богатством, с его большими и прекрасными идеалами. Мы должны показать его не в мелкой житейской стычке, не в семейном недоразумении, а в генеральном сражении с темными силами и родимыми пятнами старого общества, причем показать не результат этого сражения (под занавес), а самое сражение! Для этого наш положительный герой должен быть по-

ставлен в типические обстоятельства, должен преодолевать подлинные, а не выдуманные, искусственные препятствия.

Драма, как писал Л. Н. Толстой, должна, вместо того чтобы рассказывать нам всю жизнь человека, поставить его в такое положение, завязать такой узел, при распутывании которого он сказался бы весь.

А мы завязываем в наших пьесах и сценариях узелочки, распутать которые можно на протяжении даже не одного акта и не одного эпизода, а одной реплики! Потому-то так безнадежно скучны наши бесконфликтные пьесы, что в них действие кончается после второго, а то и после первого акта, и дальше они зрителю безразличны. В них развязываются узелочки, а не распутываются большие и трудные узлы больших и трудных противоречий нашей жизни!

Размышляя над образами пьесы «Фронт» и над образами других наших театральных и кинематографических произведений, убеждаешься, что «теория» бесконфликтности теснейше связана с теорией среднестатистического изображения жизни.

Ведь если бы Корнейчук побоялся нарисовать фигуры крупные, побоялся масштабов, заострения, побоялся раздвинуть рамки своего произведения, то и конфликт получился бы меньше, незначительней, обыденней. Если бы он не заострял самого столкновения Горлова и Огнева, то оно могло превратиться в недоразумение, которое к концу спектакля или фильма, под занавес или в затемнение, было бы благополучно улажено при помощи доброй порции спирта или же шампанского — это уже не имеет значения.

Боязнь изображения крупных характеров толкает на лакировку, на стирание острых углов, рождает идиллическую скуку. Тут уже не столкновения, а легкие прикосновения одного персонажа к другому, не бури, а еле слышное дуновение ветерка, от которого занавеска и та не заколышется!

Если мы хотим показать в наших произведениях самокритику такой, какой она и является в нашем обществе, — движущей силой, могучим рычагом общественного воздействия на людей, мы обязаны показывать эту движущую силу в столкновениях крупных характеров независимо от того, в ком они воплощены, в генерале или в забойщике шахты, в кочегаре или в академике, ибо характер — это отнюдь не должность и не звание, а человек. А мы иной раз путаем эти понятия. Искренняя и свежая пьеса А. Симукова «Девицы-красавицы», которую сейчас ставят многие наши театры, выиграла бы очень много, если бы ее герои оказались покрупнее не по должности, а по существу натуры, если бы их столкновения выходили за рамки одного цеха, если бы их страсти бушевали так, как бушуют в героях нашей сегодняшней жизни, тех, о которых говорил Горький, что они много выше, крупнее персонажей наших повестей и романов, а изображать их надо еще более крупными и яркими.

Упрек, адресованный пьесе Симукова, относится ко многим нашим пьесам и сценариям. В отсутствии обязательного домысла, заострения, укрупнения заключена неудача некоторых сценариев на современные темы, ранее намеченных, а теперь исключенных из плана работ нашей кинематографии.

Кино превратилось у нас в могучую и огромную силу, каждый хороший фильм — событие в культурно-политической жизни страны; за рубежом по нашим лучшим кинопроизведениям учатся жить миллионы. И нельзя нашу жизнь изображать на экране односторонне, узко, и если она даже показана в масштабах одного цеха, одного колхоза, одного района, — изображение ее должно быть типическим, дающим представление о всей нашей эпохе.

Кинематограф — искусство крупного плана не только в буквальном, но и в переносном смысле слова. Да не только в кинематографе, во всех

видах искусства обязаны мы изображать советского человека крупным планом, так, чтобы были видны не только черты его лица, но и его ум, его страстная душа. До обидного серы и схематичны герои фильма «Щедрое лето», автором сценария которого является Е. Помещиков — человек несомненно одаренный и драматург профессиональный, но слишком поверивший своей интуиции и своему знанию некоей суммы драматических приемов, отнюдь не заменяющих истинного и глубокого знания жизни.

Мелководность сценариев подобного рода и влечет за собой неудачу фильма в целом, ибо теперь уже стало аксиомой, что сценарий — идейная и художественная основа фильма. Хорош сценарий — и фильм хорош; плох сценарий — и фильм не спасешь ни актерской игрой, ни мастерством режиссера, ни светом, ни цветом.

А что такое неудача фильма в целом, кроме творческого поражения его авторов? Это год работы вхолостую большого коллектива талантливых советских людей — режиссера, актеров, операторов, честных тружеников студии, это несколько миллионов напрасно затраченных рублей, на которые государство могло бы построить завод, или школу, или многоэтажный дом. Об этом забывают некоторые авторы, относящиеся к своей работе с малой ответственностью, без того государственного подхода, который столь характерен для изображаемых ими героев. Да, работа кинодраматургов трудна, чрезвычайно ответственна, но и исключительно благодарна. Ведь ни один роман, ни одна пьеса не могут померяться силой своего воздействия на миллионы людей с талантливым, удачным, увлекательным сценарием, а значит, и фильмом.

Тов. Г. М. Маленков говорил на XIX съезде партии: «У нас умеют делать хорошие фильмы, имеющие большое воспитательное значение, но таких фильмов создается все еще мало. Наша кинематография имеет все возможности для того, чтобы выпускать много хороших и разнообразных кинокартин, но эти возможности используются плохо».

Министерство кинематографии СССР обязано сделать все выводы из этих слов. Однако должны сделать выводы и мы, литераторы. К сожалению, кинодраматургия все еще не занимает в работе и нашего Союза писателей и самих писателей того места, которое кинематограф занимает в жизни Советского государства. Мы, советские литераторы, не используем по-настоящему возможности, которые предоставляет нам кинематограф. Среди ряда писателей все еще продолжает жить барское, нигилистическое, высокомерное отношение к кинематографу, как к второстепенному виду искусства, никак не совпадающее с отношением к кинематографу нашей партии. Мы до сих пор не побороли эти барские тенденции, и они мешают привлечению к работе над сценарием новых писательских кадров. Вопросы кинодраматургии далеко еще не стали одним из главнейших и повседневных дел Союза писателей и его руководства, его центральных и республиканских организаций. Сейчас расширяется производственный план студий — украинской, белорусской, грузинской, узбекской и литовской; им предоставлены большие права по заказу сценариев и выпуску фильмов. Это накладывает серьезные обязательства и на республиканские писательские организации: студии должны быть обеспечены полноценными, доброкачественными сценариями.

Назрел вопрос о реорганизации сценарной студии Министерства кинематографии, которая должна превратиться в центр творческой работы с писателями, приходящими в кинематограф.

Сейчас в кино активно работают Н. Погодин, И. Эренбург, А. Первенцев, Б. Чирсков, Л. Рахманов, Н. Вирта, М. Смирнова, М. Папава, Г. Николаева, А. Якобсон, Г. Леберехт, Г. Абашидре, К. Исаев, Е. Габрилович, А. Спешнев, Л. Малюгин, Н. Эрдман и М. Вольпин, Е. Помещиков, А. Филимонов и ряд других, но число писателей, пишущих сценарии, должно быть непременно умножено, если мы хотим по существу, а не

формально воспринять указания XIX съезда партии. И в первую голову мы обязаны сделать все для того, чтобы в тематическом плане были бы достойно представлены сценарии, посвященные современности, людям, строящим коммунизм.

Неудачи некоторых сценариев на современные темы, исключенных из плана, должны еще больше мобилизовать нас всех. Дело нашей чести, чтобы сценарии на современные, советские темы — о великом рабочем классе СССР, о колхозном крестьянстве, об интеллигенции — были бы большими, художественно и идейно значительными, по-настоящему масштабными, по-настоящему взволнованными и проникновенными! В них должны наличествовать большие крупные характеры, большие крупные конфликты, которые нельзя подменять недоразумениями!

До сих пор не привлечены в кинематограф писатели, успешно работающие в прозе над современной, советской темой: Б. Полевой, А. Коптяева, В. Панова, В. Овечкин, В. Кетлинская, О. Гончар, В. Собко и многие другие. Кинематография нуждается во многих сценариях на современные темы, написанных в разных жанрах, в разных стилистических манерах, с разными тематическими решениями.

Особенно велик наш долг перед зрителем по части комедии и сатиры. К сожалению, в последние годы комедий делается все меньше и меньше. Если раньше жанр комедии в кинематографе успешно представлялся Г. Александровым, И. Пырьевым, К. Юдиным, А. Ивановским, Г. Раппапортом, то сейчас эти мастера оставили его, и современной сатирической комедии в кинематографе по существу нет. Нет почти совсем и комедийных, сатирических сценариев. А ведь у нас комедиографы есть, писать сатирические сценарии могут и С. Михалков, и Н. Погодин, и М. Червинский и В. Масс и другие литераторы, разрабатывающие этот жанр в прозе и в стихах. Мне кажется, что нужен бережный, внимательный и, главное, индивидуальный подход ко всему пока еще немногочисленному отряду комедиографов и сатириков. Без мобилизации кадров сатириков сатирические сценарии не могут быть созданы.

Высокая оценка «Правдой» пьесы «Шакалы» А. Якобсона еще и еще раз подчеркивает значение, которое партия придает созданию ярких, обличающих сатирических произведений. Кинематограф правильно сделал, приступив к экранизации пьесы талантливого эстонского драматурга. Она пригвождает к позорному столбу истории американских человекоподобных зверей, используя сатирическое оружие для разоблачения поджигателей войны.

В тематическом плане тема борьбы за мир, большая и жгучая тема нашей жизни, должна быть воплощена во многих сценариях. Свое слово в кинематографе должны сказать писатели, часто бывающие за рубежом и активно участвующие в борьбе народов за мир, против поджигателей войны. В памяти и в записных книжках этих писателей — кладези чудесного материала! Сейчас кинематограф приступает к работе такого рода. «Ленфильм» ставит картину по сценарию И. Эренбурга и Г. Козинцева. Этот сценарий написан в характерной для Эренбурга манере по мотивам его романа «Девятый вал»; в то же время он является самостоятельным драматургическим произведением, со своими коллизиями и сюжетными ходами.

Интерес нашего зрителя к зарубежной тематике вполне понятен, как понятен и интерес к ней наших драматургов. Однако хочется заметить, что у нас пишется немало пьес и сценариев, посвященных жизни других стран не потому, что авторы этих произведений так уж хорошо знают жизнь этих стран, а потому, что иные авторы плохо знают жизнь нашей страны, нашу советскую жизнь. Такого рода пьесы и сценарии не обогащают нашего зрителя и напоминают больше телеграммы из-за границы, нежели драматургические произведения, хотя и написаны они в диалоги-

ческой форме. Эти произведения, сочиненные без истинного знания материала, поверхностно, по наслышке, без достоверных деталей, которые не подсмотришь на газетной полосе, без глубокого изучения и ощущения духа народа, о котором идет повествование, не могут удовлетворить действительную и огромную потребность нашего зрителя. Актуальность таких сценариев чисто внешняя — она не спасает от художественного малокровия, герои этих сценариев вырезаны из газеты и плоски, как блюдечки, а ситуации заимствованы из очередной газетной корреспонденции.

Кинематограф с его прекрасными и неограниченными возможностями переносить действие во времени и в пространстве обязан особенно широко и всерьез работать над международной темой. Чрезвычайно примечательно, что в новом тематическом плане есть ряд названий сценариев, посвященных историческому прошлому других народов. Голливуд бессовестнейшим образом фальсифицировал и фальсифицирует не только историю Америки, но и других стран. Наша самая передовая и прогрессивная кинематография будет создавать фильмы, в которых восторжествует историческая правда о прошлом других народов. Так, будет ставиться фильм о Парижской коммуне, который воскресит на экране благородные традиции французского рабочего класса и заклеймит продавшую отечество французскую буржуазию.

Грандиозны перспективы нашей работы. Мы не можем, не имеем права сказать, что добились перелома. Отставание драматургии и кинодраматургии продолжает еще быть серьезным тормозом развития и нашего театра и нашей кинематографии. Надо работать засучив рукава, отдавая нашему делу весь жар души, все сердце!

Мы восхищаемся величавой программой, грандиозными планами, намеченными XIX съездом партии. Мы знаем, что планы эти будут выполнены и перевыполнены нашим народом. Мы знаем, что будут завершены стройки коммунизма в Средней Азии, на юге и на Волге, как был завершен Волго-Донской канал.

Будем же выполнять и свои планы, как выполняют их наши герои,— с таким же дерзанием, с таким же мастерством!

Профессор В. ТУРКИН

ДРАМАТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ И ХАРАКТЕР

В отчетном докладе XIX съезду партии, в подразделе, посвященном дальнейшему подъему культурного уровня советского народа, тов. Г. М. Маленков специально остановился на вопросах литературы и искусства, являющихся неотъемлемой и важнейшей частью советской культуры. Отметив несомненные и серьезные успехи, достигнутые советским искусством и литературой, тов. Г. М. Маленков одновременно указал и на наличие крупных недостатков в их развитии, которые до сих пор еще не изжиты и продолжают сказываться в невысоком идейно-художественном уровне многих произведений.

«В литературе и искусстве, — говорил тов. Г. М. Маленков, — появляется еще много посредственных, серых, а иногда и просто халтурных произведений, искажающих советскую действительность. Многогранная и кипучая жизнь советского общества в творчестве некоторых писателей и художников изображается вяло и скучно».

Касаясь советского кино, тов. Г. М. Маленков указал, что в этом важном и популярном виде искусства тоже не устранены еще недостатки.

Критикуя недостатки, имеющиеся еще в развитии литературы, искусства и самого важного и массового из искусств — кино, тов. Г. М. Маленков указал советским художникам путь к тому, чтобы не допускать в своем творчестве безидейности, серости и фальши, чтобы их произведения отвечали высоким требованиям советского человека, идейный и культурный уровень которого неизмеримо вырос, вкусы которого воспитаны партией на лучших произведениях литературы и искусства.

К этим лучшим произведениям литературы и искусства надо отнести не только завоевавшие себе всенародное признание и вошедшие в золотой фонд советской культуры произведения советских писателей и художников, но безусловно также и произведения классического искусства прошлого — в первую очередь, тех авторов, которые обличали и бичевали социальные силы и явления, ненавистные народу, враждебные прогрессу общества. И не случайно, бросив нашим писателям справедливый упрек в том, что «в нашей советской беллетристике, драматургии, так же, как в кинематографии, до сих пор отсутствуют такие виды художественных произведений, как сатира», тов. Г. М. Маленков назвал имена двух великих сатириков — представителей классической русской литературы, два имени, хорошо знакомых и дорогих каждому советскому человеку.

«Нам нужны, — сказал тов. Г. М. Маленков, — советские Гоголи и Щедрины, которые огнем сатиры выжигали бы из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед».

Эту высокую и благородную задачу должны поставить перед собой советские писатели и художники. Нельзя по-настоящему решить задачу воспитания новых людей, нельзя выращивать новое, светлое, не борясь со старым, не выкорчевывая и не выжигая обветшалое и омертвевшее в нашей общественной жизни.

Что для этого требуется от художников?

Ясный ответ на этот вопрос дается в докладе тов. Г. М. Маленкова: «Наша советская литература и искусство должны смело показывать жизненные противоречия и конфликты, уметь пользоваться оружием критики, как одним из действенных средств воспитания».

Без этого не может существовать сатира. Но требование смело показывать жизненные противоречия и конфликты и научиться пользоваться действенным оружием критики касается не только сатиры — оно имеет общее значение для искусства, для различных его жанров и в первую очередь для художественной прозы и драмы. Без изображения жизненных противоречий и конфликтов, без критики отрицательных явлений жизни и человеческих недостатков, без показа борьбы против всего гнилого и отжившего, за победу нового и передового искусство не может правильно отразить действительность в ее развитии, показать высокие душевные качества и положительные черты советских людей, не может выполнить своей воспитательной роли.

Изображение жизни в ее противоречиях и конфликтах является необходимым условием, обязательным требованием метода социалистического реализма. Первая заповедь социалистического реализма — это писать правду, глубоко изучать, понимать и отображать действительность в ее революционном развитии.

Грубую и вредную ошибку делали те художники и писатели, те теоретики искусства и критики, которые, отрывая требование идейной направленности искусства и его партийности от задачи правдивого отражения действительности, не считали нужным видеть и изображать противоречия, в которых развивается жизнь, растет, развивается и побеждает новое. В оправдание поверхностного изображения и лакировки жизни они создавали «теории» бесконфликтности, ослабленного сюжета, ослабленной драматургии («малой драматургии» и «драматургии эпизода»), бравируя этими пустопорожними понятиями, как якобы новаторскими лозунгами, передовым словом в области драматургии.

Произведения бесконфликтные, с ослабленным сюжетом были одновременно произведениями без героев, без ярких и активных характеров. Персонажи представляли собой голые схемы, лишенные внутренней жизни, лишенные сколько-нибудь красочной индивидуальной характеристики. Иными они и не могли быть, поскольку им не давалось повода проявить себя более или менее энергично и ярко в действии, в борьбе с другими людьми, в преодолении собственных недостатков, слабостей, пережитков прошлого. Подобного рода схемы выдавались за реалистические, типические образы, хотя на самом деле они скорее напоминали что-то вроде «суммарной» фотографии многих лиц на одной фотопластинке, так как по сути дела были той же натуралистической копией, только менее отчетливой, худшего качества, а не являлись художественным портретом, обогащенным образом, типом.

Типическое — одно из важнейших понятий искусства. Неправильное его истолкование привело к тому, что некоторые художники старались затушевывать отрицательные явления жизни или отрицательные типы из-за боязни, что их изображение может создать неправильное представление о нашей действительности, набросить тень на нее, внушить искаженное представление о ведущих тенденциях нашего развития. С другой стороны, неправильное истолкование типического мешало некоторым мастерам преодолевать схематизм положительных образов, мешало

наделять героев духовным богатством, сложными характерами, раскрывающими в живом процессе мыслей, чувств и действий типические черты того класса, той социальной группы, представителями которых эти образы являются.

Вот почему такое поистине основополагающее значение для практики и теории советского искусства, для их дальнейшего развития имеет разъяснение тов. Г. М. Маленковым того, что типическое отнюдь не означает какое-то статистическое среднее, что типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным.

Воплощая в себе сущность данной социально-исторической силы, социально-исторического явления, типический образ-характер тем сильнее и убедительнее, чем он более отчетливо и ярко обрисован. «Сознательное преувеличение, заострение образа не исключает типичности, а полнее раскрывает и подчеркивает ее» (Г. М. Маленков).

Именно это марксистско-ленинское понимание типического дает в руки художникам правильный метод для создания положительных образов людей нового типа во всем великолепии их человеческого достоинства, для выявления и раскрытия высоких душевных качеств и типических положительных черт характера рядового человека в образах художественно ярких, без боязни сознательного преувеличения, заострения образа.

Наряду с этим такое понимание типичности указывает правильный метод и в изображении отрицательных типов в комедии и сатире с сознательным преувеличением и заострением отрицательных черт.

Отбор и определенная трактовка социальной сущности изображаемых людей, реализованные в созданном художником типическом образе, характеризуют идейную, партийную направленность изображения.

Определение типического, как основной сферы проявления партийности в реалистическом искусстве, и проблемы типичности, как проблемы политической, обогащает теорию социалистического реализма и способствует дальнейшему развитию советского искусства.

Марксистско-ленинское понимание типического, изложенное в докладе тов. Г. М. Маленкова, помогает и в решении вопроса о драматическом конфликте, неправильное понимание которого причинило немало вреда как драматургии театра, так и кинодраматургии. Здесь имеется в виду «теория» бесконфликтности.

«Глубоко ошибочной и чуждой марксизму-ленинизму, — сказал в своем выступлении на XIX съезде партии тов. Суслов, — является получившая некоторое распространение среди деятелей литературы и искусства так называемая теория «бесконфликтности», нанесшая ущерб нашей литературе и искусству, уводившая их от активной борьбы против пережитков и влияния буржуазной идеологии, против всего старого, отжившего, мешающего советским людям двигаться вперед к коммунизму».

Указывая на то, что советская литература далеко не всегда глубоко, бесстрашно и правдиво вскрывает противоречия, трудности, недостатки нашего движения вперед, А. Фадеев в своем выступлении на XIX партийном съезде говорил: «Для прикрытия и оправдания этой слабости советской литературы, а вернее всего для того, чтобы увести советскую литературу от разоблачения врагов нашего дела внутри страны — воров, карьеристов, подхалимов, бюрократов, обманщиков, индивидуалистов и стяжателей всех мастей, — среди части наших писателей, критиков пошла гулять фальшивая теория, что в драматургии нашей страны, где все, так сказать, идет к лучшему, не может быть конфликтов и это является, дескать, тем новым, что отличает советскую драматургию от старой драматургии».

Небесполезно коснуться некоторых причин происхождения этой «теории» в кинодраматургии.

Опыт советского кино показывает, что практика бесконфликтного сюжета, бесконфликтной драматургии в основном связана с отставанием художника от жизни и с его недостаточной идеологической, политической вооруженностью.

Полному отрицанию псевдотеоретиками правомерности существования в наши дни драматического конфликта предшествовал длительный процесс постепенного расшатывания конфликтной основы драматургического сюжета, ослабления его, что в какой-то степени проявлялось в творчестве даже некоторых мастеров кино. Так, первый значительный фильм сценариста Н. Зархи и режиссера Вс. Пудовкина «Мать» был построен на крепком сюжете, на напряженном драматическом конфликте. Но уже в следующей их совместной работе («Конец Санкт-Петербурга») завязанный с самого начала фильма драматический конфликт не доводится до конца. Он доходит до кульминационного перелома в судьбе героя — деревенского парня (драка в конторе и арест парня), а затем герой, мобилизованный на фронт, для действия пропадает. Такое преждевременное пресечение развития драматического конфликта объясняется тем, что у авторов фильма не нашлось достаточно интересного материала и убедительных художественных средств для раскрытия внутреннего процесса перерождения и перевоспитания героя, в чем сказалось тогда недостаточное знание ими жизни и людей. В результате получилось только внешнее изображение, только внешняя информация о пути темного деревенского парня к революции.

Можно полагать, что такое же недостаточное знание жизни привело в свое время и С. Ермолинского в его сценарии «Земля жаждет» к тому, что хорошо оправданный и убедительный конфликт, завязанный в туркменском ауле между баем и студентами-гидротехниками, в самом же начале, после отъезда студентов на место работы, прекращается. Уехавши из аула, они освобождаются от необходимости продолжать драматическую борьбу. Дальнейшее представляет собой простую информацию о том, как они вели и закончили работу. Мало дает для усиления драматического напряжения фильма и самум, который привлечен автором лишь для того, чтобы создать в сценарии видимость драматической кульминации.

В период, когда создавался сценарий «Земля жаждет», уже существовала возникшая не без деятельного участия формалистов и лефовских проповедников «литературы факта» теория ослабленного сюжета или разрушенной фабулы. Ослабление сюжета и разрушение фабулы шло различными путями. Одним из этих путей было использование какой-либо простейшей сюжетной схемы для организации более или менее обширного внесюжетного фактического материала. Так использовал историю одной крестьянки, прошедшей путь от убогого хозяйства на маленьком клочке земли и от кулацкой кабалы до хозяйства кооперативного, С. Эйзенштейн в фильме «Старое и новое» — в фильме, по существу своему очерковом и публицистическом.

Наглядным примером совершенного отказа от драматического конфликта и драматургических методов ведения действия является фильм А. Довженко «Иван». Это произведение представляет собой по сути дела поэтическую киноиллюстрацию анкеты, которая последовательно излагает этапы жизни молодого крестьянина Ивана — историю о том, как он пришел из украинского села на строительство Днепрогэса и первоначально поражался всему виденному, затем овладел ранее не знакомым ему делом, в новой обстановке политически и культурно вырос, вступил в партию и пошел учиться в вуз.

Что характерно для всех этих и подобных им фильмов?

Их авторы, не очень глубоко и основательно изучив и познав изображаемую действительность, испытывали очевидные трудности в изображе-

нии человека, его внутреннего мира, процессов, происходящих в его сознании, ибо должны были решать задачи не только элементарно психологические, но и более сложные — идеологические, должны были показать сдвиги, происходившие в мировоззрении людей. Недостаточный жизненный опыт и слабое еще проникновение в действительность, а иногда идейные ошибки явно отражались и на качестве изображения героев, определяли наивный и иллюстративный показ их идейного роста.

В годы первых сталинских пятилеток, когда в советской кинематографии наметились серьезные сдвиги в сторону более глубокого изучения советской действительности и правдивого ее изображения, появился полноценный образ советского человека и утвердился ясный и единственно правильный путь раскрытия этого образа в жизненных противоречиях и столкновениях, в развитии и разрешении драматических конфликтов. Целый ряд значительных и выдающихся советских фильмов: «Встречный», «Чапаев», «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта», «Член правительства», «Великий гражданин», трилогия о Максиме, «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Последний маскарад», «Большая жизнь» (первая серия), «Трактористы», «Цирк» и многие другие — это показательные примеры крепкой драматургии, построенной на жизненных конфликтах, с яркими образами, развивающимися в напряженном и волнующем действии.

Эти серьезные сдвиги в нашем киноискусстве нельзя не поставить в прямую и тесную связь с теми яркими, насыщенными борьбой и огромными успехами событиями, которые характеризовали нашу жизнь в те годы — годы довоенных сталинских пятилеток.

События Великой Отечественной войны, пафос борьбы с иноземными захватчиками нашли свое выражение в целом ряде фильмов с героическими образами, раскрывающимися в волнующей драматической борьбе. Таковы фильмы «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Нашествие», «Радуга» и другие.

Традиции драматически напряженного сюжета, искусства сильных характеров и героических образов нашли свое развитие в лучших произведениях послевоенного времени, в таких замечательных фильмах, как «Клятва», «Падение Берлина», «Русский вопрос», «Суд чести», «Встреча на «Эльбе», «Секретная миссия», «Молодая гвардия», «Сказание о земле Сибирской» и многих других.

Новые задачи, стоящие в послевоенные годы перед страной в ее внутренней и международной жизни, дают богатейший материал для художников, которые знают эту действительность, активно участвуют в политической жизни страны своим искусством, умеют видеть и находить большие актуальные темы, видеть противоречия и конфликты, разрешая которые, развивается наше советское общество в постепенном движении к коммунизму.

Однако отдельные художники под влиянием наших величайших побед над внешним врагом, наших исключительных успехов и огромных достижений в строительстве коммунизма проявили самоуспокоенность и забыли, что «строительство коммунизма, — как справедливо указал тов. Суслов на XIX съезде партии, — происходит у нас не в форме плавного «бесконфликтного» продвижения вперед, без трудностей и без борьбы» и что «движение нашего общества вперед происходит не гладко, а в борьбе нового со все еще многочисленными и живучими пережитками прошлого, старыми вредными, иногда отвратительными привычками и навыками, унаследованными от буржуазного строя».

В своем выступлении тов. Суслов напомнил о том, чему учит товарищ Сталин: «Всегда у нас что-либо отмирает в жизни. Но то, что отмирает, не хочет умирать просто, а борется за свое существование, отстаивает свое отжившее дело.

Всегда у нас рождается что-либо новое в жизни. Но то, что рождается, рождается не просто, а пищит, кричит, отстаивая свое право на существование.

Борьба между старым и новым, между отмирающим и нарождающимся, — вот основа нашего развития».

Но получилось так, что, забыв об этом основополагающем указании товарища Сталина, некоторые советские киномастера, которые, несомненно, очень выросли политически, которые сумели создать много выдающихся глубоко идейных и высоко художественных работ, воскресили в наши дни старые, давно изжившие себя и разоблаченные теории «ослабленного сюжета», «драматургии эпизода», правда, освежив сейчас терминологию и объясняя тягу к бесконфликтности своими якобы «новаторскими» устремлениями к жанру киноромана, киноповести и. т. п.

Неправильно понимая природу литературного романа и повести и идя на поводу «теоретиков» и «критиков», запутавшихся в литературоведческой терминологии и вдруг решивших, будто русская классическая литература, начиная с Пушкина, развивалась по бессюжетному пути, эти «киноноваторы» освободили себя от необходимости строить сюжеты своих фильмов на крепком драматическом конфликте, развивающемся в ярком драматическом действии.

Конечно, в кино могут быть и кинороманы и киноповести, но, заимствуя эти жанровые наименования из литературы, не следует забывать, что и классический литературный роман, и повесть, и новелла никогда не были бессюжетными и всегда изображали жизнь в ее противоречиях и конфликтах. В этом передовые писатели и критики всегда видели назначение литературы, ее глубокую познавательную и воспитательную роль. Прогрессивная литература учила людей жить, бороться, побеждать трудности, решать этические проблемы, которые жизнь ставит перед человеком, помогала ему духовно развиваться и формировать свой характер. Тем более это обязательно для произведений киноискусства, независимо от того, называются ли они кинодрамами, киноповестями или кинороманами.

«Сельская учительница» М. Смирновой — киноповесть. Это жизнеописание скромного труженика на ниве народного просвещения. Но это жизнеописание драматично, в основе его лежит действенный конфликт между человеком, посвятившим себя высокому делу служения своему народу, и конкретно-исторической обстановкой, изменявшейся в своем развитии и ставившей перед героиней все новые и новые задачи и трудности, в преодолении которых и формировался ее характер. Именно драматическое решение этого повествовательного жизнеописательного сюжета и привело к удаче драматурга и режиссера.

Другой результат получился в фильме «Сельский врач», поставленном по сценарию того же автора. Самый характер сюжета, сконцентрированного в ограниченном времени, как будто подсказывал его решение именно в драматической форме, требовал отчетливой постановки конфликта, отчетливой характеристики жизненных устремлений и идеалов героев в их столкновении друг с другом. Однако намеченный сценарием драматический конфликт не получил с самого начала отчетливого и достаточно глубокого определения и принял форму, по существу дела, досадного недоразумения: первоначальное взаимное непонимание между двумя основными симпатичными героями в ходе их совместной жизни и работы благополучно и довольно скоро разрешается. Большая тема о том, какое место на широком поле жизни нашей страны занимает советская интеллигенция, о радости и великой пользе ее труда во всех уголках нашей Родины не получила достаточно глубокого разрешения из-за неполноты и неясности характера основной героини и ограниченного показа сферы ее интересов и деятельности.

Фильм подкупает теплотой в обрисовке отдельных образов, живыми интересными деталями. Это, очевидно, и подало повод Н. Вирте оправдать, как новаторство, отсутствие в этом фильме острого драматического конфликта, хотя совершенно очевидно, что именно неотчетливое построение конфликта и недостаточно напряженное его развитие и составляют слабость этого фильма.

Драматический конфликт не предполагает обязательно каких-то нарочито исключительных внешних форм. Он может находиться в полном соответствии с нашими представлениями о реальных жизненных отношениях, столкновениях и противоречиях, но он непременно должен быть в фильме. Без него нет сюжета, нет действия, без него невозможно показать и раскрыть характеры.

Апологеты бесконфликтности не хотели видеть настоящих драматических коллизий там, где они в действительности существуют, но принимают особую форму, определяемую, положим, особой обстановкой, служебным положением и взаимоотношениями героев (например, когда герой связан военной дисциплиной).

В свое время некоторые критики поставили в заслугу сценаристу Б. Чирскову и режиссеру Ф. Эрмлеру то, что фильм «Великий перелом» якобы лишен внутреннего конфликта. На самом же деле в этом кинофильме как раз налицо подлинно драматический конфликт — и между Муравьевым и Виноградовым, и между Муравьевым и Кривенко — конфликт, носящий не антагонистический характер, разрешаемый методами критики и самокритики, но по-настоящему волнующий героев, придающий драматическое содержание их действиям и в драматических столкновениях раскрывающий их характеры.

Не случайно стало возможным переделать этот сценарий в театральную пьесу, убедительно обнаружившую на сцене присущие первоисточнику подлинно драматические качества.

Можно было бы привести немало примеров того, как «конфликтобоязнь», отсутствие настоящего вкуса к конфликту и его драматическому разрешению приводили, несмотря даже на проявленный постановщиками талант в решении отдельных эпизодов, жанровых сценок и т. д., к созданию произведений вялых, скучных, мало интересных. Показательными в этом отношении, каждый по-своему и в своей мере, являются фильмы «Щедрое лето», «Новый дом» и другие.

Если в кинодраматургии слабость конфликта или его развития в какой-то мере может быть замаскирована при постановке ярким изобразительным решением фильма или интересными деталями реальной жизни (что все-таки никогда не является оправданием слабой драматургии), то в театральной драматургии отсутствие содержательных и напряженных конфликтов, необходимо приводящих к слабости пьес и рыхлости их композиции, дает себя знать с еще большей силой.

«Правда» в редакционной статье «Преодолеть отставание драматургии» (7 апреля 1952 г.) как на главную и решающую причину отставания театральной драматургии указала именно на неправильное понимание драматургами и критиками некоторых вопросов теории и практики социалистического реализма и в первую очередь вопроса о конфликте как основе драматического произведения. Хотя в этой статье речь шла о драматургии театральной, но все сказанное имеет прямое отношение и к драматургии кино.

«Художник, по-настоящему знающий жизнь, — читаем в этой статье, — вдумчиво наблюдающий за всем происходящим вокруг, не может не видеть, что на пути строителей коммунизма встречаются препятствия и трудности, столкновения, серьезные жизненные противоречия, преодоление которых требует больших усилий, высокого сознания своего

патриотического долга. Борьба нового со старым вызывает самые разнообразные жизненные конфликты, без которых нет жизни, а стало быть, и нет искусства».

Противоречия и конфликты свойственны самой действительности. Значит, если художник хочет правдиво отобразить жизнь, он не может показать ее без противоречий, ей свойственных, в борьбе и разрешении которых совершается ее развитие, рост людей, формирование характеров. Поэтому драматургия должна показывать жизненные конфликты — без этого нет драматургии. Без изображения жизненных противоречий и конфликтов в их развитии и разрешении невозможно раскрыть сколько-нибудь глубоко и содержательно наше понимание явлений действительности и их оценку, так же как трудно составить достаточно обоснованное и глубокое суждение о людях, оценить их моральные качества, правильность их действий, понять и объяснить закономерность их идейного роста. Иными словами, без изображения жизни в ее противоречиях и конфликтах невозможно полноценное и убедительное выполнение и другого важнейшего требования социалистического реализма — высокой идейности и партийности искусства, определяющих его воспитательное значение.

Теория ослабленного сюжета и бесконфликтности обычно сочеталась с теорией преимущественного значения, примата образа-характера в кинематографическом произведении. Когда-то этот вопрос ставился перед кинодраматургом почти альтернативно: или ты с самого начала работы над сценарием идешь от поисков характера, и тогда ты работаешь, как нужно, или же ты начинаешь с поисков сюжета, и тогда становишься на избитый путь дешевой занимательности, которая не может привести к созданию художественно полноценного произведения. Иными словами, образу как подлинному средоточию художественного произведения, как основному средству воплощения идейного замысла художника отводилась в сценарии особо важная, даже исключительная роль, а роль сюжета умалялась, игнорировалась органическая связь сюжета с образами-характерами. При этом забывалось, что в киносценарии характеры даются не сами по себе, не как литературные портреты героев, что они рисуются в своих жизненных взаимосвязях, в действии, и что, для того чтобы раскрыть типический характер, нужны типические обстоятельства, которые должны обладать силой привести характер в действие, должны создать возможность для его разностороннего раскрытия. Необходимо добавить, что эти обстоятельства, являясь обстоятельствами жизни и действий героев, участвуют в создании единого, цельного, движущегося образа действительности, в котором находят себе полное раскрытие и образы людей.

Вполне естественно любить в искусстве человека, который является его главным предметом, вполне понятно восхищение, которое вызывает содержательный и яркий человеческий образ. Но вместе с тем необходимо понимать (и это в первую очередь должны понимать сами художники, создающие такие образы), что в искусстве эпическом и в особенности искусстве драматическом невозможно раскрыть образ без действия, без целенаправленной деятельности героя, без столкновения его с другими людьми, без конфликта, без драматической борьбы, без драматического сюжета.

От значительности и напряженности конфликта зависит и качество характеристики человека; от разнообразия условий, в которые ставится герой в своей сюжетной жизни, зависит возможность его разностороннего показа и яркой индивидуализации его характера.

Создать правдивые и живые типические характеры можно только в типических жизненных обстоятельствах, в типических взаимоотношениях и конфликтах, раскрывающих сущность социальных противоречий и тенденций развития конкретно исторической действительности.

В этом легко убедиться на целом ряде примеров из советских художественных фильмов. Наиболее яркими, надолго запомнившимися, вошедшими в жизнь, занявшими прочное место в сознании советского зрителя, оказались образы, созданные в фильмах с сильным драматическим сюжетом, с ярким и напряженным развитием действия. Таковы, бесспорно, образы Чапаева, профессора Полежаева, Максима, Александры Соколовой, Петра Шахова, Иванова из «Падения Берлина», академика Верейского из «Суда чести», Варвары Михайловны из «Сельской учительницы» и некоторые другие.

С другой стороны, сколько ролей, сыгранных талантливыми актерами, не осталось в памяти, через короткое время забылось! В чем надо искать причину этого? Прежде всего, в слабости драматургии фильма, не привлекающей достаточного интереса к образу, в слабости и малой содержательности драматического конфликта и драматического действия.

Вопрос о противоречиях и конфликтах, в которых раскрываются человеческие образы, не следует понимать узко, только как о внешних столкновениях между людьми.

Героические черты характера, черты человека-борца требуют для своего раскрытия столкновений с другими людьми — с противниками. Но показ героя только с этой стороны бывает обычно недостаточен; чтобы сделать образ сильнее и ярче, его необходимо раскрыть глубже, во всем богатстве духовной жизни, во всей внутренней сложности. Однолинейная характеристика героя, показ только его внешнего всепобеждающего действия достаточны разве только для героически-приключенческого жанра, где интерес к приключениям превалирует над интересом к глубокой обрисовке характера, хотя и в этом жанре советское искусство стремится к более содержательной и психологически углубленной характеристике героев.

Требование более глубокой и сложной характеристики не следует понимать так, что положительные герои должны страдать какой-либо внутренней раздвоенностью, надломом, носить в себе неразрешимые или трудно разрешимые противоречия. Здесь имеется в виду совершенно иное: внутреннюю жизнь человека нужно понять и уметь изобразить как живой процесс стремлений, намерений, усилий, мысли и воли, уметь показать героя в момент принятия каких-то решений, выбора пути, оценки обстоятельств и людей, может быть первоначально даже ошибочной, показать его способность к самокритичной оценке себя, своих поступков, своего отношения к людям, к преодолению в себе каких-то слабостей и т. д.

Какой интерес может возбудить герой, внутреннему миру которого не присуща сложность и который всегда наперед знает, как должен поступить, что должен сказать? Зрителей всегда интересует, как герой ищет и находит выход из положения, в которое поставлен, как решает возникающие жизненные задачи, как преодолевает трудности, как определяет свое отношение к тому или иному человеку, какие волевые и моральные качества он проявляет во всех этих случаях.

В человеке могут сосуществовать разные склонности, каждая из которых, взятая сама по себе, может характеризовать человека положительно, но в совокупности они находятся между собой в противоречии.

Александре Соколовой свойственны и непреодолимое стремление к общественному делу, страстная вера в колхоз и в то же время любовь к мужу, отсталому человеку, от которого ей немало пришлось претерпеть в жизни. Лишите характер Соколовой этой ее человеческой «слабости» — и ее образ лишится и цельности, и той моральной силы, о которой свидетельствует именно сосуществование и борьба вступающих в противоречие чувств и склонностей. Решающее значение в оценке ха-

рактера Соколовой приобретает не наличие в ней этих внутренних противоречий, а процесс их преодоления и результат, к которому она приходит, оставаясь до конца верной своему общественному долгу, победы, которые она одерживает не только над собой, но и над своим мужем, воспитывая в нем уважение к себе, к своему делу и возвращая себе его любовь.

Полон значительных внутренних противоречий героический образ Чапаева. Его положительные качества — вера в революцию, открывшую простым людям широкие пути к достижению любого общественного положения, его сочувствие трудовому народу, из которого он сам вышел, — оборачиваются иногда грубыми ошибками и совсем неосновательными претензиями. Такова история с земляком-коновалом, которого Чапаев требует переэкзаменовать «на доктора». В данном случае опять-таки важен не этот факт, сам по себе не очень положительно характеризующий Чапаева, важно то, что Чапаев в конце концов сумел самокритично отнестись к себе и признать свои недостатки и ошибки. И это не только не бросает тени на моральный облик Чапаева, но делает его образ еще более близким, убедительным и достоверным.

Цельным и последовательным представляется образ академика Верейского из фильма «Суд чести». Его страстный патриотизм, непреклонная принципиальность, непримиримое отношение к ошибкам Добротворского сочетаются с искренним дружеским чувством к нему. И эта вера в здоровое начало своего старого друга оправдывается: Добротворский признает свои ошибки и возвращает себе уважение советских людей.

Внутренне сложен и образ профессора Полежаева из фильма «Депутат Балтики». Передовое политическое сознание первоначально уживается в нем с пережитками старого отношения к профессуре, хотя она в своей значительной массе переметнулась в первые годы революции в контрреволюционный лагерь.

Примеры эти можно было бы умножить. Все они свидетельствуют об одном: нельзя упрощать проблему создания положительного образа.

Ставя задачу показа советского человека, не следует рисовать его односторонне. Необходимо стремиться к раскрытию его характера во всем великолепии и богатстве его моральных качеств, в сочетании разнообразных черт, в живом процессе работы сознания, чувства и воли, в процессе зарождения и развития его мыслей, стремлений и решений, в столкновениях и борьбе, в преодолении противоречий, отдельных слабостей и пережитков, которых может быть не лишен самый сильный и самый цельный человек.

Надо помнить, что речь идет не о плохой индивидуализации характера, которой всегда следует остерегаться, а о наделении его живыми, характерными чертами, всегда имея в виду, что главным критерием при оценке создаваемого характера является типичность, раскрывающая его сущность, как определенного социального явления, как представителя определенной социальной силы.

А. ДОВЖЕНКО

Народный артист РСФСР

СЛОВО В ФИЛЬМЕ

Увеличение выпуска картин требует и увеличения количества творчески полноценных сценариев. Поэтому участие в создании сценариев возможно большего круга писателей приобретает сейчас исключительно важное значение.

Об этом приходится говорить еще и потому, что на протяжении долгого ряда лет многие писатели, к сожалению, относились к кинодраматургии недостаточно уважительно, порой даже свысока. Для некоторых работа в кинематографии являлась чем-то близким к отхожему промыслу, не требующему ни особого труда, ни глубоких творческих исканий, ни щедрой затраты времени. Но работы таких писателей, как А. Толстой, П. Павленко, Н. Погодин и другие, достойно оценивших огромную роль киноискусства, показали, что создание сценария требует такого же вдохновения, труда и мастерства, как создание романа, поэмы, пьесы.

Недавно, посетив в связи с работой над киносценарием Каховку, Запорожье, Крым и объехав южноукраинские степи, по которым пройдут величественные каналы, я пережил много сложных, волнующих чувств. Огромные украинские просторы были столь прекрасны, творимое на них великое дело преобразования природы полно столь огромного эпохального смысла, люди — участники великой стройки коммунизма — столь интересны и внутренне богаты, что мне казалось, будто вокруг меня лежали пластами целые тома увлекательнейших книг — не написанных, ждущих своих создателей.

И я не раз думал: что же мне, кинодраматургу, надо здесь? Мне надо на этом необозримом единстве места и действия написать всего-навсего лишь сто страниц на машинке. И надо еще, чтобы в этих ста страничках не было ни схематизма, ни декларативности, ни ходульности, ни голой публицистичности. Чтобы все великое и главное жило и двигалось в стройной системе зримых характеров и образов, чтобы в ста страницах, как в ста каплях чистой воды, отразился огромный поток новых человеческих сил, поднятых великим Сталиным к жизни. Чтобы живые дела наших современников показывали, как сегодня воплощаются в жизнь идеи коммунизма. И от ощущения видимой неразрешимости противоречия между величием смысла и простора, с одной стороны, и ничтожностью ста страничек, на которых это надо изложить, — с другой, мне казалось порой, что мозг начинает работать как бы под давлением тысяч атмосфер. Не раз возникала тут у меня коварная зависть к авторам повестей и толстых романов. Вот, думал я, кому здесь благодать, кого не смутит обилие богатейшего материала! Не ограниченный метражом фильма и обязательностью точного размера литературного произведения, может ходить здесь писатель-романист семимильными шагами, может останавливаться со

Из беседы на Всесоюзном семинаре по кинодраматургии.

своими героями в любом месте, может на многих страницах думать их думами или наслаждаться прекрасными пейзажами: он свободен в форме и размере изложения.

Этой свободы лишены мы, кинодраматурги. Ограниченные количеством материала будущего фильма, мы обязаны также рассчитывать на определенный объем диалога. Он должен выражаться примерно в восьми тысячах слов, что равняется в среднем половине обычного размера театральной пьесы. Вот как мало отпущено нам в фильме слов! Поэтому в сценарии, как в стихах, надо быть всегда предельно взыскательным к себе в слове и вместе с тем щедрым и изобретательным в нахождении несловесных изобразительных средств, подчас не менее экономных и ярких, чем слово.

Вспомним, как в свое время, в период немой кинематографии, зрители читали в фильмах надписи. Мы обычно прибегали к титрам в тех случаях, когда чувствовали, что весь арсенал зрительных выразительных средств использован, а ясность восприятия еще не достигнута. Требовалось слово. Кстати, обилие надписей не считалось тогда признаком хорошей картины. Эти надписи обычно зрители читали вслух, особенно в сильно драматических местах. И не только люди, имевшие вообще обыкновение читать вслух все, что ни приходилось, книжку ли, вывеску ли. Каждый читал титры громко, читал по-своему, внося в них свои личные интонации, то есть по-своему режиссируя картину. В кинотеатре стоял сплошной гул волнения.

Это было особое, творческое восприятие картины.

Вспомним также, какими рукоплесканиями встречал порой зритель удачно найденные яркие и лаконические немые средства художественной выразительности, разного рода метафоры, метонимии, то есть все то, что давало ему, зрителю, возможность активно, творчески воспринимать картину. Зритель как бы благодарил сценариста и режиссера за доверие к его способности тонкого восприятия и за то, что режиссер будил в нем творческие ассоциации и тем самым как бы ставил его в положение, если не соавтора, то во всяком случае тонкого ценителя своего искусства.

И даже когда картины уже сходили с экрана, долго еще вспоминали и детскую коляску на лестнице в «Броненосце «Потемкине», и ледоход в «Матери», и гармошку в «Арсенале», и яблоки в «Земле» и многое другое.

Как пример поисков образности и вместе с тем как воспоминание о стремлении к живой человеческой речи на экране приведу отрывок из последнего своего «немого» сценария «Земля».

«У белых хат на скамьях и колодах, там и сям, залитые неизъяснимым лунным светом и очарованные, застыв во власти трепетных ночных прикосновений, сидели чистые дивчата с парубками, избравшие друг друга, и, притулившись щека к пылающей щеке, глядели широко раскрытыми глазами в сверкающую небесную даль.

Раскинув руки, спали чоловики в клунях, сенях, на возах.

В дворах и кошарах лежали волы, подняв головы и держа месяц на неподвижных рогах.

На высоком стволе старого вяза, увенчанного гнездом аиста, спят аисты — муж и жена.

Василь и Наталка стоят у перелаза. Прислушиваясь в смутном восхищении ко всему, что творилось в них, млея от жара, молча взялись они за руки и, словно недоумевая, всматриваются в окружающий необыкновенный мир: яблони, вербы, клуня, горшки на тыну, старый вяз — все предметы стали незнакомыми, приняв совершенно иное, обобщенное ночное выражение и начав жить своей особой тайной жизнью. Так обычные, знакомые слова, сочетаясь по воле поэта в праздничные ряды, превращаются подчас в поэмы, полные нового волнующего смысла.

Потом они расстались. На прощанье Василь прижал голову Наталки к своему сердцу, и лицо его приняло необыкновенно серьезное, глубокое выражение.

Вот он идет по дороге, освещенной луною. Легкая пыль под ногами. Роса на траве. Темные кони пасутся. Вот на реке их следы. Вот их спины блестят. Что-то мелькнуло в тени у моста за вербою. Нет, ничего не мелькнуло. Тихо вокруг и не тихо. Все полно особых ночных еле различимых звуков. Сквозь далекие девичьи песни, чуть-чуть звенящие где-то в серебряном сиянии, кажется, слышно еще, как травы растут, огурцы, как таинственно движутся в теплой парной тьме длинные стебли тыкв, цепляясь усами за тын, как наливаются красными соками вишни, румянятся груши.

Пахнет ночными цветами земля, пахнет плодами, и листьями, и медом подсолнечников, и медом табака, и медом гречихи. Все благоухает вокруг, даже пыль на дороге, даже роса. Все растет, все движется под синим покровом животворящей ночи, словно спеша скорее вырасти за ночь, когда все еще спит.

Вот он идет по дороге один среди звезд. Кони всхрапнули за вербовым кустом на леваде. Он улыбнулся и закрыл глаза, улыбаясь на ходу своим мыслям. Кони всхрапнули.

Но зачем так долго описывать его? Даже если понять, что все небо, и звезды, и вся земля, и роса принадлежат ему, зачем так много говорить о нем? А затем, что через пять минут он будет убит, и все будут плакать о нем, затем, что это последние его шаги.

Только не будем спешить с развитием горестного действия. Всмотримся внимательно в его черты. Ему всего лишь девятнадцатый год.

Как вырос Василь за последнее лето! Шея стала крута и дебела, заблестел волнистый чуб. Крепкие губы налились здоровьем, пробиваются усы. Петь начал басом. Здоровые руки, и ноги сильные, быстрые, и совершенно бесшумная походка, словно шел он, не касаясь земли, по воздуху над стежками, дорогами, над травами... Весь его юный мир был так обращен к действию и так согласован, что, казалось порою ему, сделай он легкое движение руками в нужное мгновенье — и можно полететь с такой же легкостью, с какой летаем мы в неразгаданных снах.

И что только могло бы выйти из такого комсомольца! Укажите ему дорогу, дайте науку, дайте технику и тогда посылайте куда угодно: в инженеры, в капитаны, в дипломатические миссии, в артисты. Посылайте его тогда в битвы через горы, моря, через полюс. Нет ничего в человеческой деятельности, где бы не справился Василь, легко при этом улыбаясь. Смотрите.

«А не потанцевать ли мне?» — подумал Василь, ощущая в теле необычайную легкость и радость движения. «Дай, я немного потанцую, поучусь тихонечко, вот так, вот, чтоб никто не видел... Э-э! Да я, кажется, уже танцую. Давай так, давай так, отакечки, так и так!..»

Василь сам не заметил, как пыль от гопака зазолотилась между плетнями через всю уличку. И от глухого топота его ног и страстного шепота среди сонного безмолвия создалась вокруг такая тишина и столько согласия раскрылось во всем, от земли до звезд, как будто никогда, сколько мир существует и будет пребывать, не совершался здесь и не совершится ни один недобрый поступок.

Василь протанцевал уже три улички. Так, надо думать, и рождались народные танцы. Не в танцклассах, не на паркетах возникли их праздничные движения, а там, где по непреложному закону жизни душа рвется ввысь, когда, повинуясь внутренней музыке и попирая все законы тяготения, торжествующее тело отрывается от земли навстречу лучшему, что несет в отдельном человеке бессмертная душа его народа.

Никогда еще не танцевал Василь с таким упоением и радостью. Закинув правую руку за затылок и левой лихо взявшись за бок, казалось, не двигался — парил он над селом в облаке золотистой пыли, взбиваемой могучими ударами ног, и долгий пыльный след клубился за ним над тихими переулками. Вот уж и хата видна...

Вдруг выстрел! И... нет Василя. Упал он прямо с танца на дорогу в смерть.

Легкая пыль взвилась над его трупом в лунном сиянии. Что-то пробежало вдалеке между вербами. Кони всхрапнули.

Как жаль, что в кино нельзя говорить! Немые мы, как малые дети. Куда-то тянемся руками, хватаем предметы нужные и ненужные, падаем, плачем, бежим — жалкая природа.. А время настало — так много пора рассказать! Рассказать о том, кто и за что убил Василя-комсомольца.

Поставим надпись вместо крика, пусть читают люди. Только перед надписью заколдуем артиста-отца. Пусть отрешится он от всех житейских мелочей и думает всю ночь, как будто бы его родных детей постигла гибель. Пусть выйдет в поле, потрясенный, и станет на кургане, откуда разбегаются дороги на все стороны света. И когда в глубокой гражданской скорби возвысится артист над немотой своей, громче всяких слов зазвучит тогда надпись из раскрытых его уст сразу на всех языках:

«Гей, Иваны, Степаны, Грицьки!
Вы моего Василя убили?!?!?»

Нет ответа. Только телеграфные провода уныло гудят на ветру, разнося по просторам печаль. Постоял осиротевший отец в поле, и хотя не было вокруг ни пропастей, ни гор, казалось, голова его подымалась до неба, и гонимые ветром свинцовые тучи касались сердца: сын-комсомолец лежал на столе.

Нет ответа. Тогда он пошел в село. Улицы в селе, как всегда, малолюдны. Повстречал приятелей Хомы, молча отвернулся. Вот и сам Хома стоит во дворе. Ему бы лучше спрятаться в хату или клуню. Не прячется Хома — боится — вдруг обрушатся на голову стены? Он даже посреди двора слегка сутулится — не падают ли камни с неба? И здесь поставим подпись:

— Хома, ты?...

Молчит Хома, не подымает глаз. Тогда Панас подошел к нему совсем близко.

— Василя, спрашиваю, ты убил?

— Нет, не я, — прошептал Хома и побледнел, даже серые глаза заволоклись каким-то мутным туманом.

— Не ты?

— Нет».

Этот отрывок из сценария «Земля» в первоначальном рабочем варианте выглядел иначе. Но таким он был и остался в моем сознании, в творческом видении. Это как бы литературный эквивалент самой картины. А сценарии писались тогда примитивно, схематично. Так как лучшие писатели в кино еще не пришли, сценарным делом долгие годы занимались главным образом сценаристы, не отличавшиеся особой приверженностью к художественному слову. Прикрывая свои творческие недостатки требованиями ложно понимаемой кинематографической специфики, они возвещали о возникновении особого «жанра», который по существу не отвечал требованиям, предъявляемым литературе, и этим отпугивал многих писателей от сценарного творчества.

С началом звукового кино требования к форме сценария резко изменились. Диалог занял в фильме доминирующее место, и сегодня мы можем без преувеличения утверждать, что качество современного фильма определяется достоинствами его литературного сценария, в особенности выразительностью диалога: образностью, богатством лексикона и высокой культурой слова.

Меньше всего, пожалуй, удавалась кинематографу, несмотря на его драматургическую основу, экранизация театральных пьес. Природа кино шире и богаче изобразительными средствами и возможностями, чем драма, протекающая в тесном прямоугольнике театральной сцены с ее, пусть даже порой чарующей, условностью. Художественный фильм, как произведение искусства синтетического, вмещает в себя и пьесу, и повесть, и роман, и вместе с тем богаче пьесы и романа хотя бы уже тем, что обладает возможностью не условного, а реального показа всего видимого мира во всем его безграничном разнообразии. В этом могущество кино как искусства массового, любимого народом, как самого важного из всех искусств.

Театральному драматургу надо обладать особой силой творческого воображения, глубоким знанием жизни и богатством слова, чтобы дать возможность артистам полностью овладеть вниманием зрителя, чтобы ни

специфика сценического утрированного грима, ни вырезанные из фанеры деревья декораций, ни запах клея, несущийся со сцены, — ничто не вызывало к себе в ходе спектакля недоверчивого отношения зрителя.

На экране нет ни запаха клея, ни утрированного грима, ни навязчивой условности декораций. Здесь реальный мир — земля, вода, небо, животные, птицы во всей своей непосредственности, здесь артисты, игра которых не выходит за границы этого правдоподобия. Поэтому и серое, невыразительное слово сценариста легко проскакивает на экран в потоке подлинной правды реального мира и живет за счет этой правды.

Но если слово обладает в кино такими средствами «защиты и маскировки» и если кинодраматург располагает для диалогов примерно половиной слов, отпущенных драматургу театра, то сколько же взыскательности к слову, сколько творческой бдительности, труда, таланта и глубокого внимания должно быть проявлено, чтобы десятки миллионов зрителей, которые учатся жить у кино в несравнимо большей мере, чем мы сами порой полагаем, совершенствовали бы свой вкус, свою культуру!

Небрежное отношение к слову в сценарии, существующее еще и поныне в силу инерции старых ремесленнических тенденций, по сути говоря, является не чем иным, как недостатком писательской культуры. И не случайно, что в качестве сценаристов, правда очень редко, работали вовсе не писатели, а своеобразные организаторы сценариев, примысливающие себя к кинодраматургам и обладающие большой страстью к славе и гонорарам. Обычно им свойственны большая «пробивная сила» и особая гибкость, вследствие чего из их сценариев в результате разных починок, доработок и «переосмысливаний» порой и возникали какие-то фильмы, а если и не фильмы, то хлопоты, разговоры о «специфике» и шум, подобный тому, который бывает при испытании плохо сконструированного самолета: ревут моторы, ветер и пыль по всему аэродрому, а он носится, прыгает, приводит всех в нервное состояние, да так и не взлетает...

Для писателя, пришедшего в кино, очень важно сразу дать себе ясный отчет в том, что написать киносценарий—дело не менее сложное, чем пьесу для театра; что киносценарий — не пьеса, хотя, подобно пьесе, он должен удовлетворять всем требованиям драматургического построения; что сценарию не следует стремиться к пьесе, ограниченной спецификой сцены; что фильм, как никакое другое произведение искусства, обладает возможностями действия в пространстве, во времени, в масштабах, не мыслимых ни для какого иного искусства. И самое главное, в чем кроется исключительность специфики кино, — фильм требует, чтобы все в нем жило и развивалось не только во внутреннем, сюжетном, но и в пространственном движении, в постоянной зрительной изменчивости. В кино нельзя смотреть на один и тот же план, например оперы «Кармен», тридцать минут, как бы великолепно ни была поставлена опера, как бы ни были одарены артисты, как бы ни порхала по громадной сцене сама Кармен. Кинозритель осваивает общий план за двадцать секунд и дальше требует смены кадра: исполнительница роли Кармен начинает ему казаться крошечной, не больше мотылька. Он требует, чтобы Кармен приблизилась к нему, даже если он сидит в последних рядах, хочет видеть ее глаза, читать в них ее волнения и страсти. Это его право в кино, и с этим правом все мы обязаны считаться.

Как записывать сценарий? Уделять ли исключительное внимание диалогу, игнорируя ремарки и считая их чем-то второстепенным, не идущим непосредственно на экран и могущим, следовательно, быть написанным как-нибудь, на скорую руку? Иными словами, заставлять ли режиссера пробиваться к будущему фильму через сухие заросли небрежных ремарок, быть ли сдержанным, как в театральной пьесе, или же, наоборот, стремиться к такой записи, где ремарки, будучи в строгой мере служебными, хотя и не приводили бы к разбуханию сценария и не уводили его

из специфически зрительного ряда, тем не менее раскрывали бы его идею возможно глубже не только своим смыслом, но и формой?

Правильным мне кажется последнее. Надо всемерно стремиться к утверждению сценария как полноценного литературного жанра во всех его деталях. Надо так записывать, чтобы при помощи ремарки, подчас пространной, но точной и творческой, не только режиссер, но и актеры могли правильно ориентироваться в авторском замысле.

Ремарки в сценарии могут способствовать созданию верной атмосферы сцен, а стало быть, в значительной мере и определять стиль всей картины. Я настолько всегда в это верил, что, даже сочиняя сценарии для собственных постановок, записывал иногда в них некоторые объяснительные отступления. Приведу пример из сценария «Щорс» перед сценой мечтаний богунцев. Эту сцену я рассматривал, как сердце фильма.

«Сейчас начинается сцена, описанию которой хочется предпослать обращение к художникам, операторам, ассистентам, осветителям — ко всем, кто должен разделить с режиссером сложный труд создания картины.

Приготовьте самые чистые краски, художники. Мы будем писать отшумевшую юность свою.

Пересмотрите всех артистов и приведите ко мне артистов красивых и серьезных. Я хочу ощутить в их глазах благородный ум и высокие чувства.

Декораторы, расположите их в народной школе на полу, на скамьях, на столах на фоне земных полушарий. Раненых перевяжите свежими бинтами, положите их в ряд и сабли положите рядом. Пусть отдохнут они после долгих кровавых трудов.

Оденьте их сообразно дорогим воспоминаниям о начале нашей эпохи.

Осветите их, операторы, чистым светом, чтобы все прекрасное, что пронесли они по полям Украины, отразилось на их лицах полностью и передалось зрителям и наполнило сердца потомков высоким волнением.

Пусть это будет свет вечерний, тихий, как перед праздником после долгих трудов.

Пусть они мечтают. Не надо им ни есть в это время, ни пить, ни курить, ни зашивать поношенные одежды свои. Не надо обыденных слов, бытовых телодвижений, правдоподобных подробностей. Уберите все пятаки медных правд. Оставьте только чистое золото правды. Не опускайте их в быт. Нет быта! Есть гражданская война. Есть победа. И отдых между битвами.

Товарищи артисты, всмотритесь в себя — как неузнаваемо вы изменились. Так недавно оторвала вас судьба от свадеб, вечеринок и мирного труда и так много повелела она вам на исторических шляхах Украины. Как поднялись ваши намерения над бытовыми заплатами, едой и прочим обыгрыванием предметов! Как выразительны вы сами по себе! Вы — цвет народа, его благородная юность на горном привале.

Тише! Пусть ничто никого не отвлекает. Сейчас мы будем вкладывать в уста героев мысли, которые даже не приснились бы на черниговских равнинах ни им, ни их потомкам целые, быть может, столетия, не призови их к подвигу гром пролетарской революции.

— Ну хорошо, — тихо начал немолодой уже пулеметчик Василь Татаренко и посмотрел на товарищей. — Говорят, примерно, бога нема... природа. Ну, а природу, ее же кто-то да сотворил. Значит, оно что-то, очевидно, да есть» и т. д.

Обычно авторов обвиняют в излишней длинноте сценария, если он не укладывается в общепринятый метраж фильма (2500 — 2800 метров). Здесь имеется в виду, конечно, излишек слов диалога. На этой почве возникает подчас немало разногласий между режиссером и сценаристом. Автору сценария порой кажется, что требуемые сокращения диалогов нарушают «художественную ткань произведения», уродуют его, что изъятие тех или иных фраз и сцен чуть ли не лишает фильм всякого смысла.

При этом обычно допускают ошибку чисто литературного представления о сценарии и фильме. Писателю кажется, что весь смысл его произведения заключается только в том, что выскажут друг другу герои фильма словами. Писатели, а с ними подчас и режиссеры, находящиеся в

последние годы в плену диалога, как бы забывают, что на кинозрителя воздействуют не только слова, но и все то, что эти слова несут в себе: и картины труда, и сражения, и победы, и любовь, и страдания, и пафос пространств, и тишину созерцания, и сложнейший порой смысл пауз, когда артисты, не нуждаясь в словах, потрясают зрителя невысказанной глубиной своих страстей.

Создавая киносценарий, надо верить не только в свой талант или в талант режиссера-постановщика. Надо верить в талант народа, в его ясный ум, душевные богатства и полноценность восприятия. Надо бояться оставлять восприятие зрителя пассивным. Нельзя ориентироваться на воображаемых простаков, тугодумов и младенцев. Наш советский зритель — умнейший и культурнейший в мире; никогда не следует забывать, что наша страна — первая в мире по количеству людей с высшим образованием.

Некоторые кинокартины слишком литературны. Кинодраматург и постановщик, как бы позабыв о богатейших средствах выразительности кинематографа, положились всецело на волю слов и плывут по их течению вместе с артистами, полагая, что так и надо, что нам-де нечего бояться слова, ибо нам есть о чем сказать человечеству.

Да, наша советская литература и искусство говорят человечеству о самом главном, раскрывая перед ним путь к счастливому будущему. Но отсюда отнюдь не следует, что кино должно игнорировать свои, одному ему присущие изобразительные средства.

Реплики диалога должны быть предельно выразительны и кратки. Писать все до конца — значит обрекать актера на роль чтеца. Всегда надо думать о том, чего не надо писать, что оставить актеру для «подтекста», для второго плана, чтобы вызвать в зрителе творческое, активное восприятие художественного и не усыплять навязчивой заботливостью.

Проза диалога не должна громыхать по ухабам с грузом подробностей, доказательств, разъяснений. Она должна парить свободно, как хорошие стихи, с которыми всегда легко, как на высотах, так и на глубинах.

Можно по-разному отстаивать «необходимость» излишка слов в сценарии. Можно оправдывать себя значительностью темы, прикрываться жанровым величием (эпопея), но точнее всего словесную обремененность можно объяснить творческой слабостью, соединенной с ошибками чисто профессионального расчета, с нечетким представлением о емкости двух с половиной тысяч метров пленки. Перегруженность сценария диалогами — это результат превалирования литературного мышления со всеми его атрибутами — свободой размера и повествовательностью.

Подобно тому как хороший короткий литературный рассказ отнюдь не предполагает мизерности темы, киносценарий является лаконичной формой художественного мышления, формой выражения глубокой идеи.

Нельзя большое полотно писать одной лишь мелкой кистью. Образно выражаясь, сценарий надо писать двумя кистями: одной — маленькой, тонкой — для выписывания глаз и ресниц, другой — размашистой, крупной — для широкого письма стокилометровых пространств, столетий, массовых движений. Чем больше способен автор к художественному синтезу, тем больше может вместить он в один сценарий, гармонически сочетая и размеры кистей и воздействие слова в диалоге с другими видами использования слова.

Признавая диалог главным средством общения героев кинопроизведения, мы не должны игнорировать и другие виды применения слова в фильме, могущие обладать порой очень большой силой художественного воздействия. Совсем необязательно вести творческий бой на экране при помощи одного лишь рода войск — диалога, когда рядом с ним могут с успехом итти в наступление внутренние диалоги, монологи и даже дик-

торские тексты, которые мы почему-то выбросили из своего художественного арсенала, передав их документальной и научно-популярной кинематографии.

Умирает жена Мичурина. Мы слышим ее последние слова любви и прощания с мужем и чувствуем в них глубоко скрытый, так и не высказанный до конца за долгие годы упрек. Нет, не упрек. Жажду внимания, которого как будто бы нехватало всю жизнь. А говорить уже нет сил. Истекло уже время все до капли. Тогда мы сразу после слов «Помнишь, Иван» переносимся без всякого наплыва в юность. Молодой Мичурин и Саша идут по цветущим полям. Это реально для зрителя, потому что это изображено на экране, но для старого Мичурина и умирающей старой Саши это только воспоминание.

Поэтому пусть молча идут они, юные, счастливые, устремленные в будущее. А мы, авторы фильма, будем говорить за них. Ведь надо думать, что у них были такие слова, или, правильнее, взлет чувств, могущий быть выраженным такими словами:

« — Саша...
— Ваня... Иван...
— Саша, родная моя, я хочу сказать тебе...
— Да...
— Знаешь, Саня, я думаю...
— И я.
— Мы проживем с тобой жизнь не так, как все.
— Да... да... Совершенно иначе...
— Мы будем двигать науку и превратим всю землю в рай. Нашу ивовую да березовую Россию мы превратим в сад, такой прекрасный, какой никогда не снился человечеству...
— Да... какой ты красивый!
— Какая ты красивая...
— ...и за всю жизнь, Саша, мы не скажем друг другу ни одного неласкового слова.
— Никогда!
— Жизнь так прекрасна.
— Да.
— И так все ясно...
— Да.
— Правда? Дай мне слово.
— Ваня, и ты...
— Да... Никогда... На всю жизнь...
— Да. Только это...»

Но вот вышли герои фильма из юношеских лет в суровое мужество. Забота обременила постаревшие их лица, и несогласие наложило печаль на их души. Тихо в лесу. Только шелестят пожелтевшие листья.

И мы думаем вслух за Мичурина (внутренний монолог), идя рядом с ним:

«Но вот вышли мы из мягких юношеских лет в суровое мужество. Много прекрасных движений растеряли на дорогах. И уже не поднять их, не возвратить никогда. Другие веления жизни волновали наши сердца...»

И только после этого, приблизившись к концу воспоминаний и к концу жизни Саши, мы возвращаемся к обычному диалогу:

« — Почему ты молчишь?
— Не спрашивай.
— Нет. Почему ты всегда молчишь, Иван?

— Я говорю: не спрашивай.
— Не кричи.
— Я не кричу. Я стону...»

Так, возникнув из внутреннего диалога и внутреннего монолога, вобравших в себя громадное количество времени и смысла на маленьком метраже, обычный диалог приобретает вдруг предельную остроту.

Информационный, пояснительный дикторский текст у нас почти начисто изгнан из художественных фильмов. Он встречается крайне редко, так же как и его родная сестра — надпись. Им обоим отведена незавидная роль швов и заплат обычно в тех местах картины, где у автора иссяк запас изобразительных средств или где по готовой уже картине почему-либо прошлись ножницы.

Против применения в художественных фильмах дикторских текстов, по сути говоря, принципиальных возражений нет. От них отказываются на том простом основании, что они «по сюжету не получаются» или «из стиля выпадают». Неудачи эпизодов, снятых режиссерами «под дикторский текст», объясняются прежде всего непродуманностью задач и цели. Привыкнув снимать актеров синхронно или «под озвучание» в непрерывном разговоре, здесь обычно их снимают в статике, с ограниченными жестами и обязательно молчащими. «Текст ведь будет дикторский — о чем же говорить, когда нечего говорить и реплик в сценарии не написано?» Этого достаточно, чтобы снятое «выпало из стиля».

— Напишите, — говорю я, как консультант, автору сценария «Докучаев», — напишите, как Докучаев исследует почвы Казахстана, Кавказа, Молдавии, Полтавщины, южных степей России и Украины. Не держите его все время в канцеляриях среди чиновников. Ведь Докучаев гигант, основоположник науки почвоведения. Это ученый, которого вы, как художник, с полным правом должны назвать доктором земного шара. Где он только не был, где только ни прикладывал ухо к земле, какие почвы ни изучил!

— Да. Но по сюжету не получается. С кем он там должен встречаться, о чем говорить? В литературе это проще, а вот в фильме...

— Говорить будете вы в дикторском тексте. А Докучаева будете только показывать.

— Так он выпадет из стиля картины.

— А вы сделайте так, чтобы он не выпал.

— Как это сделать?

— Снимайте его везде в движении, в действии. Пусть он переправляется через бурную реку, тонет, спасает утопающего, падающего с обрыва, встречается с местными жителями. Продумайте для каждого кадра действие, движение, типичное окружение тоже в действии. И непременно диалоги. Пусть он и все вокруг говорит. У вас как бы испортился звуковой аппарат. А снимать надо. Вот беда! Тогда ваши немые кадры, снятые по всем правилам звуковой синхронной съемки и объединенные при монтаже картины дикторским текстом, извещающим зрителя о громадном творческом пути ученого, приобретут характер особой документальной убедительности. И тогда ничто не выпадет из стиля, и картина обогатится показом широких просторов, заблистает новым смыслом, и информационный дикторский текст ваш приобретет все права и признаки художественного приема.

Этот метод был применен в фильме «Щорс».

Вот, отступая по широким волынским полям, проносят бойцы на носилках Боженко. За носилками ведут коня, накрытого черной буркой. Громыхают орудия, горят хутора. В пустое небо подымается дым пожаров. Кони шарахаются от взрывов и разлетаются по полю, словно вещие птицы. Оглядываются всадники в тревоге и плачут. Все выросло до под-

линно исполинских размеров своих. В безграничном просторе потоптанных полей, в огне и громе, в драматическом откате могучей человеческой волны народная эпопея предстала перед глазами ее творцов и исполнителей в незабываемом своем величии и силе. Записанный на эти кадры пояснительный дикторский текст звучит вместе с изображением и как военная сводка, и как монтажный переход, и как драма:

«Близилось к концу незабываемое лето тысяча девятьсот девятнадцатого года. Весь украинский юго-запад белел быстро, как от проказы. Уже были заняты Винница, Бердичев, Рудня. А с севера, с Бахмача на Киев, наваливался генерал Драгомиров с офицерскими полками. Щорс метался в этом зловещем кругу, как тигр... Боженко умирал...».

Ратуя за всемерное развитие культуры художественного слова в фильме, хочется напомнить и о существовании иных могучих изобразительных средств, полузабытых, часто игнорируемых, а подчас и вовсе выпавших из нашего обихода в угоду не всегда оправданной гегемонии слова.

Куда исчезло молчание? Почему так надолго затянулась наша радость по поводу приобретения дара слова и почему мы от первого до последнего кадра порой не закрываем рта?

Я понимаю словоизвержение в американских картинах. Там им прикрывается духовная пустота и желание как можно проще и быстрее сфабриковать две тысячи пятьсот метров. Но почему это допускаем мы? Мы забыли о тишине потому, что нам некуда вмещать диалоги сценария. Поэтому у нас исчезла из картин и тишина гармонически слаженного дела, и тишина пространства. Мы забыли, что существует тишина патетическая и лирическая тишина покоя. И существует тишина созерцания, полная самой благородной поэзии, тишина мышления, тишина творчества или тишина результата, развязки, тишина глубоких внутренних переживаний...

За недостаточность работы над словом в сценарии, за неумение драматурга кратко выразиться расплачивается режиссер. А с ним рядом, сами того не сознавая, расплачиваемся и мы, кинодраматурги, забывающие о том, какие краски теряют наши диалоги в картинах, лишенных тишины в нужных местах и в достаточной мере, лишенных языка вещей, зримых метафор, метонимий и других средств несловесного выражения, вызывающих у зрителя всегда неизменное удовольствие и благодарность за доверие к его уму.

Не надо всецело полагаться на режиссера в этих вопросах. Мы, авторы сценариев, главные проектировщики фильма на бумаге. Весь воображенный нами мир мы должны прежде всего сами гармонически расположить на ста страницах сценария так, чтобы видимость будущего фильма во всех его основах была предельно ясной.

И когда, охватывая таким образом видимый свой мир и потрудившись немало, мы почувствуем, что и точка обзора наша высока и стоим мы на ней прочно, — это значит, что и главную правду жизни мы, как поэты великой эпохи строительства коммунизма, современники великого Сталина, подняли высоко в самом важном из искусств — советской кинематографии.

Ф. КИСЕЛЕВ

ГОЛОС НАРОДОВ МИРА

(Из записной книжки кинорежиссера)

Один за другим приходили в Вену поезда, приземлялись самолеты: в столицу Австрии приезжали люди со всех концов земного шара на Конгресс народов в защиту мира.

Вместе с делегатами и наблюдателями приезжали представители газет и телеграфных агентств многих стран мира, радиокомментаторы, фотокорреспонденты, кинооператоры.

Едва ступив на австрийскую землю, нам, советским киноработникам, тотчас же пришлось приняться за работу: кинооператорам надо было запечатлеть не только сам Конгресс, но и то, как Вена встречает дорогих гостей. Ведь Австрийский почетный комитет по подготовке к Конгрессу в послании писал, что эта встреча представителей различных стран, религиозных верований и социальных систем «может в значительной степени способствовать тому, чтобы разум и терпимость восторжествовали над чувствами неверия и страха, которые в настоящее время препятствуют установлению нормальных отношений между государствами и народами».

Операторам не приходилось долго искать проявления симпатии и уважения, которые проявляли австрийские трудящиеся к посланцам мира. Картины братского единения возникали буквально на каждом перекрестке, на каждой улице Вены и особенно на рабочих окраинах. Сотни плакатов приветствовали гостей, призывали к борьбе за мир.

На каждом шагу операторы видели, какие неисчислимые бедствия и страдания принесла вторая мировая война австрийскому народу. Когда во времена «аншлюсса» фашистские войска нагло вторглись в Австрию, Гитлер приказал установить на одном из домов мемориальную доску с надписью о том, что он считает Вену жемчужиной и придаст ей соответствующую оправу...

Тысячи разрушенных домов, взорванные театры и памятники, целые кварталы руин — вот что дал фашизм Вене, вот что принесла война столице Австрии.

Много времени прошло с тех пор, но попрежнему в городе тысячи разрушенных домов. Нынешние австрийские правители, вставшие по указке своих заокеанских хозяев на путь милитаризации страны, не заботятся о восстановлении разрушенных зданий, о жилищах для трудящихся.

В Австрии растут полицейские отряды — будущая армия агрессии. Вооруженные силы США строят новые аэродромы и казармы. Этому противостоит мужественная активная борьба, которую ведут против поджигателей войны люди доброй воли, выражая кровную заинтересованность австрийского народа в прочном и длительном мире.

Жители Вены особенно горды тем, что исторический Конгресс народов будет теперь носить имя их родного города, который тем самым отныне навсегда будет связан с самым неодолимым движением современности, с правым делом, за которое борется все прогрессивное человечество,— с благородным делом мира.

* * *

Наступает день открытия Конгресса — 12 декабря 1952 года. Мы снимаем здание Концертхауза, где будет происходить Конгресс, украшенное голубыми полотнищами и флагами всех государств мира. Длинной вереницей съезжаются машины. Делегаты, гости, наблюдатели заполняют огромное здание Концертхауза. В кулуарах встречаются, дружески беседуют представители многих стран всех континентов земного шара.

Наши операторы Д. Каспий, А. Колошин, Ю. Монгловский, А. Хавчин и звукооператор В. Котов, снимавшие встречи в кулуарах, взволнованы всем происходящим. Это великая ассамблея народов мира! Многие из делегатов, отправляясь в Вену, рисковали своим положением, работой, а иногда и самой жизнью.

Вот проходит по фойе группа итальянских делегатов. Итальянское правительство не давало визы посланцам народа, избранным на сотнях конгрессов всех городов и провинций Италии. Но сторонников мира не запугаешь! Итальянская делегация оказалась почти самой многочисленной. Она отражает мнение всех слоев населения, всех течений, стремящихся к защите мира. В ее составе выдающиеся ученые, знаменитые художники и писатели, руководители профсоюзного движения, сенаторы, депутаты парламента.

Лидеры английской лейбористской партии приняли решение исключать из партии тех, кто примет участие в Конгрессе. И все же в составе делегации Англии много лейбористов.

Представители США, Японии и других стран прибыли на Конгресс, несмотря на запрещение и всяческие угрозы своих правительств.

Среди участников Конгресса много выдающихся деятелей искусства, литературы и науки. Мы видим голландского кинорежиссера Йориса Ивенса, французского кинорежиссера Луи Дакэна, бразильскую актрису Марию де ла Коста, бразильского режиссера Сандро Поллони, английского журналиста и киноработника Айвора Монтегю, египетского кинорежиссера Абдуллу Кадера Теймесани и многих других.

В течение восьми дней с утра до позднего вечера заседал Конгресс. С его высокой трибуны выступило около двухсот посланцев мира.

Состав делегатов, их выступления опровергают клеветнические утверждения буржуазной прессы, кричавшей, что Конгресс явится «узко партийным», коммунистическим. Теперь уже для всех очевидно, что этот Конгресс — наиболее представительный из всех, которые были проведены до сих пор. Здесь присутствовали и выступали люди, представляющие самые различные образы жизни. Но они собрались вместе, чтобы защитить один образ жизни, который дорог всем народам земного шара, — мир.

На конгрессе была полная свобода мнений. Выступали люди разных убеждений, верований, политических взглядов и направлений, выступали служители культов, ученые, представители правящих партий буржуазных государств, общественные деятели. Наши операторы внимательно фиксировали на пленку эти выступления, чтобы наглядно показать всему миру обстановку, в которой проходил великий Конгресс народов.

Вот выступает Элиза Бранко, верная дочь бразильского народа, непоколебимый борец за мир. За свою речь перед солдатами с призывом не ехать в Корею она была заключена в тюрьму.

На той же трибуне — мусульманский священнослужитель из Ирана Хая Тулах Камарей, который наложил на себя пост на все дни работы Конгресса, чтобы убедить его участников единодушно принять решение в защиту мира.

Мы видим на трибуне французского писателя Жан-Поля Сартра, норвежского пастора Рагнера Форбекка, мексиканского генерала Эриберто Хара, видного деятеля правящей партии Индии Сайфуддина Китчлу, члена итальянского парламента христианского демократа Рафаэля Терранову, члена итальянского парламента либерала Джузеппе Нитти.

Мы фиксируем момент, когда Янош Мате передает президиуму книгу с подписями более 3300 венгерских католических священников. В этой книге короткое обращение: «Мы, венгерские католические священники, определив свою позицию, твердо и решительно примыкаем к священному делу мира. Мы знаем, что бог благословит голос, который произносит эти слова, и руку, которая поставит подпись под этим пожеланием».

Чилийский поэт Пабло Неруда передает президиуму резолюцию 103 писателей — участников Конгресса, которые дают клятву, что они будут сражаться против войны при помощи своих произведений независимо от различий религиозного, философского, политического характера.

Отдельные ораторы, как, например, итальянская католичка г-жа Пиаджио, английский священник Хармен, в своих выступлениях показали, что они еще не вполне разбираются во многих вопросах современной международной обстановки и готовы верить вздорным вымыслам, распространяемым поджигателями войны относительно Советского Союза и его внешней политики.

Мы фиксировали на пленку их выступления, как выступления всех других ораторов. Ибо, несмотря на разницу политических убеждений, на различия в понимании происходящих событий, всех делегатов Конгресса объединяло стремление найти общий язык и выработать такие предложения, которые активно содействовали бы сохранению и укреплению мира.

Это единство всех участников Конгресса проявилось особенно ярко, когда выступали представители народов, подвергшихся сейчас агрессии со стороны США.

Мы запечатлели сцены подлинного энтузиазма и необычайного человеческого волнения, которые сопутствовали выступлению дочери корейского народа Кин Ен Сун. Проникновенно и страстно говорила она о своей многострадальной родине. Перед участниками Конгресса возникали картины страшных зверств, творимых американскими солдатами на корейской земле. Наши кинообъективы следили не только за оратором, но и за слушателями. У многих текли слезы. И когда Кин Ен Сун закончила речь, зал Конгресса несколько минут гремел овациями. Сотни делегатов подбежали к трибуне. Кин Ен Сун подняли на руки и в знак любви и уважения к корейскому народу, героически отстаивающему свою свободу и независимость, пронесли по залу.

К работе Конгресса было приковано внимание всего человечества. Мы решили проиллюстрировать это в фильме, показав многочисленные телеграммы и письма, присланные со всех концов мира выдающимися государственными, общественными, религиозными деятелями, учеными и рабочими, домашними хозяйками и учащимися. Мы снимали делегатов, с большим волнением осматривающих выставку подарков, которые присланы Конгрессу тысячами людей и организаций.

Австрийские министры громогласно заявили, что делегаты Конгресса являются нежеланными гостями Вены. Но эти заявления не выражали мнения австрийского народа. Нынешним правителям Австрии при всем

их желании не удалось создать стену между участниками Конгресса и трудящимися Австрии.

Делегаты Конгресса были самыми желанными гостями Вены. В час обеденного перерыва до отказа заполнялись цехи венских заводов и фабрик, где происходили встречи делегатов Конгресса с трудящимися австрийской столицы.

Незабываема встреча делегатов с рабочими и работницами венского аккумуляторного завода. Женщины плакали, слушая рассказ стахановца Дубинина о том, что пережил Ленинград в дни блокады, как советский народ мужественно боролся один на один с гитлеровскими полчищами, каких тяжелых жертв и суровых испытаний стоила советским людям победа над врагом.

— Война не должна повториться! — заявляли австрийские рабочие в ответ на выступления делегатов.

Дружественными рукоплесканиями и цветами встретили делегатов Конгресса артисты киностудии «Венфильм». На миг остановились съемки фильма «Жизнь Шуберта», погасли огни прожекторов, артисты в костюмах и гриме оживленно беседовали с дорогими гостями.

Мы фиксировали на пленку работу аппарата Конгресса. Неустанно трудились более пятидесяти переводчиков, более ста машинисток, приехавших сюда из разных стран.

Мы сняли кабинки переводчиков, сразу же переводивших речь каждого оратора на семь языков. Даже в короткие часы перерывов не прекращает работу телефонный и телеграфный узел: здание Концерт-хауза связано со всем миром. Около 180 журналистов рассылали во все страны информацию о заседаниях Конгресса. Ежедневно выходила на пяти языках газета, на восьми страницах которой помещались речи ораторов, интервью с делегатами, фотографии и рисунки.

В одном из крупнейших венских кинотеатров в дни Конгресса регулярно демонстрировались фильмы, привезенные делегациями. Документальные фильмы и журналы показали борьбу народов за мир в разных частях света. Наши друзья из Китая показали свои фильмы о Пекинском Конгрессе стран Азии и Океании в защиту мира.

Фильм о бактериологической войне в Корее явился яркой иллюстрацией к речам ораторов, требовавших немедленного прекращения применения чудовищных средств массового уничтожения людей.

С большим интересом участники Конгресса просмотрели немецкий фильм «Янки, убирайтесь вон!», повествующий о непоколебимой воле населения Западной Германии отстоять мир во всем мире, о борьбе немецкого народа за создание единой миролюбивой Германии.

Один из вечеров был посвящен советским кинофильмам. Делегаты смотрели фильм «Волго-Дон», «Пионерское лето», «Голос миролюбивого советского народа» (о Четвертой Всесоюзной конференции сторонников мира).

Перед зрителями этих фильмов во всем величии предстало мирное строительство в Советском Союзе. В зале не раз возникали бурные аплодисменты, показывающие, с какой любовью и симпатией люди доброй воли всех стран и народов относятся к Советскому Союзу, стоящему во главе могучего лагеря мира и демократии.

* * *

Каждый новый день работы Конгресса с новой силой подтверждал справедливость сталинских слов о том, что мир может быть сохранен и упрочен, если народы возьмут дело сохранения мира в свои руки и будут отстаивать его до конца.

Это непоколебимое стремление народов выразилось в том, как единодушно их посланцы приняли выработанные Конгрессом документы.

Свободная дискуссия показала несокрушимую волю народов покончить с подлыми силами, которые принесли большие бедствия народам и грозят ввергнуть человечество в катастрофу.

В своем воззвании Конгресс подчеркнул, что нет таких споров между государствами, которые не могли бы быть разрешены путем переговоров. От имени народов, пославших их на Конгресс, делегаты потребовали немедленного прекращения военных действий в Корее, а также Вьетнаме, Лаосе, Камбодже и Малайе.

С необычайным единодушием Конгресс принял обращение к правительствам пяти великих держав, требующее заключения Пакта Мира.

Мы зафиксировали на пленку величайшее волнение и радость, которые охватили всех делегатов, когда председательствующий на заключительном заседании объявил, что все решения приняты единодушно. В общем порыве весь зал поднялся и стал рукоплескать. Под сводами громадного зала Концертхауза гремели овации. На всех языках раздавались восторженные возгласы:

— Да здравствует мир!

— Да здравствует дружба между народами!

Люди обнимали друг друга. В зале стихийно возникали песни... Это были волнующие, незабываемые минуты...

Конгресс народов в защиту мира оправдал ожидания людей. Мир должен и может быть обеспечен.

С этими мыслями разъезжались делегаты Конгресса из Вены. Они дали клятву рассказать своим народам о решениях Конгресса, указывающих пути к миру.

Мы, работники советского документального кино, участвовавшие в съемках великой ассамблеи народов, стремимся показать в своем фильме, что Конгресс явился важной вехой в истории международного движения народов за предотвращение угрозы новой войны. Мы будем счастливы, если нам удастся достойно отразить деятельность Конгресса и своим творческим трудом внести вклад в великое и благородное дело защиты мира.

В. ПУДОВКИН

Народный артист СССР

О ДРАМАТИЗМЕ СОБЫТИЙ И ЛИЧНОЙ СУДЬБЕ ГЕРОЕВ

Статья иллюстрирована эскизами костюмов худ. О. Верейского

В основу картины, работу над которой я сейчас завершаю, положен роман Г. Николаевой «Жатва».

То, что сделали авторы сценария Г. Николаева и Е. Габрилович, никак нельзя назвать экранизацией романа. Они взяли роман за основу и создали новое и по форме и по содержанию произведение.

По существу в сценарии остался основной конфликт и очень небольшое количество персонажей романа. Но даже разработка самого конфликта здесь иная, чем в романе, потому что события сценария относятся не к 1946—1947 годам, как в романе, а к 1950—1951 годам.

Авторы были правы, перенеся время действия романа, потому что жизнь в нашей стране идет вперед быстрыми шагами, задачи, которые стояли перед колхозами в 1946 году, уже решены, сейчас встают новые, и картина не выполнила бы своего назначения, если бы рассказала только о вчерашнем дне колхозов.

В «Жатве» личная жизнь Василия и Авдотьи глубоко связана с жизнью колхоза. Это привлекало меня в романе, и это удалось авторам сохранить в сценарии.

Мы привыкли к изображению в сценариях людей, у которых если и есть личная жизнь, то обычно из ряда вон не выходящая. События личного характера хотя и показывались в картинах по таким сценариям вполне добросовестно, однако острого интереса не привлекали.

Для романа Николаевой характерно, что люди попадают в обстоятельства, вовсе не часто встречающиеся. И вместе с тем вы ясно чувствуете, что эти «необыкновенные» происшествия взяты автором не ради сюжетной занимательности, а именно потому, что они являются испытанием человеческих качеств героя и заставляют его глубже раскрыться.

И вот, может быть в силу того интереса, какой всегда существовал во мне, как в художнике, к глубокому внутреннему переживанию человека, к внутреннему драматизму событий, работа над картиной по этому роману начала складываться у меня по-особому.

Совершенно так же, как в свое время в первой моей картине о революционном рабочем движении — «Мать», где центром фильма для меня оказалась глубокая драма матери и сына-революционера, так и здесь меня увлекли душевные потрясения, в которых с особой яркостью раскрываются характеры, внутренние силы, возможности людей.

Я с особым вниманием и творческой мобилизованностью разбирался во всем, что касалось в сценарии личной драмы героев, их глубоких переживаний.

Естественно поэтому, что личный конфликт Василия и Авдотьи,

людей, по-настоящему любящих друг друга и разъединенных трагическим для них стечением обстоятельств, конфликт, заставивший этих людей в какой-то отрезок времени жить страшно напряженной внутренней жизнью, привлекал меня с особой силой.

Я чувствовал, что в личной драме этих двух людей возникает та сверхвысокая температура, при которой испытываются характеры.

В этом особом накале страстей, в их повышенно ярком свете становятся отчетливо видны каждая случайная трещина в человеке, каждая извилина в его душе.

Эта сверхвысокая температура конфликта, этот свет, получающийся от огромного напряжения душевных сил, просвечивающий словно лучами рентгена нутро человека, является прежде всего испытанием человеческой совести.

Стремление показать личную драму Василия и Авдотьи так, чтобы зритель и почувствовал и правильно понял ее, превратилось в самую обязывающую, самую волнующую меня задачу. Вскоре она стала для меня и главной, основной задачей.

Авдотья

Я прекрасно сознаю все связанные с этим увлечением опасности.

Можно сделать хорошую мелодраму, которую актеры превосходно сыграют. Но эта мелодрама не будет иметь никакой цены, если личная драма людей не будет тесно связана с их общественной жизнью, останется изолированной.

Самая глубокая драма, связанная только с личными переживаниями людей и оторванная от среды, от времени, может оказаться пустой мелодрамой, занимательной по форме и ничтожной по содержанию.

И вместе с тем, сознавая всю серьезность этой опасности, я не мог и не хотел сдержать своего увлечения художника.

Оно началось с главных фигур — Василия и Авдотьи. Глубокая драматичность, высокое напряжение борьбы, насыщенной страстью, заложены в самой форме их конфликта, в самом сюжете.

Но увлечение этими двумя персонажами, глубокое раскрытие их внутренней драмы, естественно, повлекло меня и дальше.

Драма Василия и Авдотьи идет на высоком накале. Но ведь их окружают люди, в жизни которых не происходит каких-либо из ряда вон выходящих событий. Вокруг Василия и Авдотьи живут и действуют люди, которые прямого отношения к их личной драме не имеют, которые поставлены авторами сценария вне этих необычайных обстоятельств. Казалось бы, что в поведении окружающих людей нет места тому высокому накалу, который дает возможность более полного их раскрытия.

Но в какой-то момент, примерно посредине работы над картиной, я написал в рабочем экземпляре режиссерского сценария такие слова:

«В каждой, даже самой маленькой сцене искать столкновения сильных характеров, желания каждого добиться своего.

Всегда открытая (а не исподволь, с задней мыслью) борьба, иногда возникающая и угасающая в очень короткое время. Искать и беречь каждую вспышку страстной воли у каждого (в соответствии с его характером). Всегда искать ее во встречах персонажей. В монологах и в крупных планах, когда человек молчит, собирается говорить или слушает, эта вспышка тоже должна быть.

Больше всего избегать «объективной» информации о сюжетном ходе или о чьем-либо поступке, скрашенной бытовой «правдивостью».

Я очень хорошо понимаю, что в реальной жизни в поведении человека, даже очень темпераментных, таких моментов может и не оказаться.

Но поскольку мне, художнику, представляется право отбора, я искал не только в конфликте между Василием и Авдотьей, возникшем на основе весьма необычных обстоятельств, то самое драгоценное для меня поведение людей, попавших в необыкновенные обстоятельства, всегда точно выражающее типичные черты их характера, но и в окружающих их людях те вспышки страсти, основанные на убежденности людей, которые являются для меня не самоцелью, а прочной опорой, на которой я могу проявлять типичные черты характера наших людей.

Василий

Я упорно искал в каждой сцене возможность повернуть характер человека так, чтобы он в данной ситуации на мгновение вспыхнул.

Мы знаем, как это бывает в жизни, когда долгие годы живешь бок о бок с человеком, и кажется, что знаешь его до конца, и вдруг какое-то событие, скажем, война или глубокая личная драма, открывает в нем такое, о чем и помыслить было нельзя, такую силу души покажет или, наоборот, такую ее низость, что останавливаешься потрясенный: «Так вот ты какой оказался!»

И, повторяю, поскольку мне, художнику, дано право отбора, я хочу показать человека не в тех обстоятельствах, при которых он может позволить себе сдерживаться, а именно уловить те моменты его жизни, его поведения, которые дают возможность не только угадывать, что кроется внутри человека, но и обнаруживать, выявлять это сокровенное.

Персонажи, у которых не было таких острых сюжетных положений, заставляли меня упорно искать эту вспышку в человеке, искать точку приложения его страстной, убежденной воли.

Витя

Этот поиск страстной, убежденной воли к преодолению возникающих перед человеком препятствий, всегда предполагающий наличие момента борьбы (ибо страстная воля проявляется только в борьбе), был для меня, в сущности, поиском типического в картине.

Именно эта страстная, целенаправленная воля к борьбе, воля к победе является характерной для советского человека.

И очень часто определение задачи поведения актера в том или ином куске его роли сводилось для меня к тому, чтобы найти то препятствие, которое герой преодолевает в себе или вовне, на котором вспыхивает его воля к преодолению, раскрывается его внутренняя сущность.

Я могу привести маленький пример, раскрывающий деталь поведения актера.

Наталья, молодой инженер, перед этим работавшая на заводе, приезжает работать в МТС и сразу сталкивается с трудной для себя проблемой.

Несмотря на хороший уход, тракторы один за другим выходят из строя, и ей нужно определить причину непрекращающихся аварий.

И вот вдвоем с механиком Степаном ночью в цехе Наталья бьется над решением этой задачи.

Идет такой диалог:

«Наталья. Ну, все! И тут проверено... И ничего... ничего...

Степан. Найдем, Наталья Алексеевна.

Наталья (измученная). Степан Никитич! Вы знаете, что такое горе?

Степан. Думаю, что знаю.

Наталья (с искренним и глубоким страданием). Горе — это, когда ты не можешь сделать того, что должна сделать... И зачем я ушла с завода?!»

Я прочитывал этот кусок сценария и представлял себе состояние человека, который зашел в тупик и поделился этим своим ощущением безвыходности с товарищем. Казалось, что тяжесть горя придавливает девушку.

Но это было не то, что я уже увидел в Наталье. Я упорно искал выразительные средства, чтобы до зрителей дошло мое видение советского человека, не умеющего отступать перед трудностями, дошла его воля к преодолению.

Вместо предполагаемой мной поначалу ремарки «садится» я говорил актрисе: «Наталья встает. Она борется сама с собой, а необходимость борьбы выпрямляет человека. Она сопротивляется собственной слабости, даже стучит кулаком по своей руке, сердится на себя. Слова «Горе — это, когда ты не можешь сделать того, что должна сделать» Наталья говорит так, словно сама себя бьет за то, что не может найти ошибку».

И я отыскал вместе с актрисой момент вспышки, самой острой борьбы с самой собой, момент мобилизации всех сил, чтобы утвердить то, что она должна сделать, а не покориться тому, что не может этого сделать.

Пусть этот пример работы с актером — крошечная деталь, которая может пройти незамеченной — так она мгновенна в сцене, но это пример поисков, характерных для моей работы с актерами в этой картине.

Я не закрываю глаза на возможность ошибок, на возможность «пережать», заставляя человека волноваться больше, чем следует.

Мое увлечение яркостью, страстностью внутреннего мира героев (никак иначе я не могу это назвать) совершенно не отрицает иного порядка работы в искусстве, то есть показа жизни в ее обычных, сдержанных формах внешнего проявления чувств и страстей.

Но это свое субъективное увлечение, честно говоря, я считаю совершенно законным, и оно не пугает меня.

Что же получается в результате этого увлечения?

Теперь в картине главное — человеческая драма, родившаяся из необычного, трагического стечения обстоятельств, драма, изуродовавшая жизнь двух людей, заставившая каждого в отдельности переживать ее глубоко и мучительно.

Драма эта разрешается счастливо, и люди снова находят друг друга. Их когда-то разорванная близость теперь получает еще более глубокую и прочную основу.

Но история Василия и Авдотьи не становится мелодрамой, поскольку их личная драма не является самоцелью в картине, не изолируется от среды, от советской действительности.

Такая драма могла возникнуть и в капиталистическом обществе, но там ее ход, ее развитие протекали бы совсем по-другому.

Важно, что и развитие и развязка конфликта между Василием и Авдотьей зависят не только от личных качеств героев, не только от их характеров, но в значительной мере и от окружающей их советской действительности, от людей, которые в силу особенностей нашей общественной жизни заинтересованы и не могут не быть заинтересованы протекающей на их глазах личной драмой.

Эти люди не вмешиваются непосредственно в личную жизнь героев.

Но наша общественная жизнь такова, что она помогает людям раскрыться с их лучшей стороны. И в раскрытии картиной этого положения есть утверждение замечательного типического свойства нашей жизни.

В этом смысле жизнь колхоза была для меня не фоном, не отдельным объектом показа, а действенным участником в разрешении личной драмы героев.

Для меня было бы страшной и обидной неудачей, если бы после просмотра картины жизнь колхоза назвали бы фоном. Личная драма «на фоне» общественной жизни — убийственная характеристика для художника!..

Фроська

Для меня важно, что не только особенности характера двух героев, но именно жизнь, которой они жили, и люди, которые их окружали, приводят их к полноценному личному счастью.

* * *

Все это, конечно, лишь замысел постановки картины, лишь жадная потребность, которую хочешь реализовать, но очень часто не знаешь, как это сделать.

Каждый раз ищешь решения даже в самом маленьком, незначительном кусочке и каждый раз сомневаешься, дойдет это найденное до зрителя или не дойдет.

Кузьма

Я говорю об этом потому, что в настоящем искусстве нельзя действовать так, как это представляется некоторым редакторам. Нельзя вкладывать прямо в рот персонажу ту реплику, которая долженствует пояснять нужную истину, пояснять то, что осталось неясным.

Все то, о чем я сейчас говорю, является скрытой движущей силой, которая, я упорно повторяю, никогда не должна появляться перед зрителем в форме прямого словесного высказывания.

Движущая сила в искусстве только тогда достигает своей истинной мощности, когда ее не видишь, не слышишь, а только чувствуешь. Она должна быть скрыта в искусстве.

Как только она появляется в репликах действующих лиц, она сейчас же превращается в чуждое искусству резонерство.

Вот почему я уверен в законности моих замыслов и вместе с тем полон мучительных сомнений, сумею ли я убедительно воплотить эти замыслы и станут ли они достоянием зрителей.

Э. ПОМЕРАНЦЕВА

Кандидат филологических наук

БЫЛИНА, ОПЕРА, ФИЛЬМ

Цветной художественный фильм «Садко» создан по мотивам онежских былин. Обращение советского киноискусства к русскому былевому эпосу закономерно и своевременно. Народная поэзия — богатый, неисчерпаемый источник, который во все времена питал нашу литературу и искусство, ибо «несомненно, самым высоким видом искусства,— как писал М. И. Калинин,— самым талантливым, самым гениальным является народное искусство, то есть то, что запечатлено народом, что народом сохранено, что народ пронес через столетия».

С неизменным живым интересом, огромным вниманием и глубоким уважением изучают народное творчество, обрабатывают его, вводят в художественную ткань своих произведений советские писатели, художники и композиторы. Все снова и снова обращаются они к народным песням и сказкам, к богатому культурному наследию, которое создано народом в прошлом, и к живому искусству народного слова, которое создается в наши дни советскими сказителями, сказочниками и песенниками.

Не остались в стороне от этого движения и работники советского кино. Но их обращение к народному творчеству носило несколько односторонний характер. Народная песня, народная пляска входят как обязательный элемент в большинство современных фильмов. Однако фильмы, интерпретирующие фольклорные сюжеты, насчитываются единицами, и все они однотипны. Экранизируется главным образом народная сказка; на фольклорном материале создаются преимущественно детские фильмы. Мультипликационное кино, которое чаще обращается к фольклору, не может исчерпать всего идейного, тематического и образного богатства народного творчества, его жанрового и сюжетного многообразия.

Особенно долго не привлекал внимания мастеров кино такой яркий, интересный материал, как эпос народов СССР, а именно в нем прежде всего и таятся огромные идейные и художественные возможности для кино. «Воспитывайте в наших людях советский патриотизм, национальную гордость,— призывал М. И. Калинин в 1943 году фронтовых агитаторов,— напоминайте каждому бойцу о героических традициях его народа, о его прекрасном эпосе...»

В богатом поэтическом наследии, которое русский народ бережно пронес сквозь толщу веков, совершенно особое место по своей идейной и художественной значимости занимают былины. Эти эпические песни, созданные народом много веков тому назад, сохранившие воспоминание о борьбе могучего Киевского государства, о напряженной и бурной жизни древнего Новгорода, особенно ярко воплотили в себе героические черты русского народа, самые заветные его думы и чувства. Русские были-

ны заслужили мировую известность обобщающей силой своих художественных образов, богатством своей поэтической формы, красотой своих напевов, выразительностью своего языка. Пафос русских былин — любовь к Родине, служение народу, вера в торжество правды и справедливости — близок и понятен советским людям, которые бережно хранят ценное наследие прошлого — свой национальный эпос.

Одной из лучших и наиболее популярных русских былин является поэтическая былина о новгородском купце-гусляре Садко, очаровавшем своей игрой грозного морского царя. Об этой былине В. Г. Белинский писал, что она вся «проникнута необыкновенным одушевлением и полна поэзией», что она «один из перлов русской народной поэзии». Не случайно так высоко ценил именно эту былину великий критик, не случайно именно к ней неоднократно обращались русские писатели, художники, композиторы, ибо в этой былине, как писал В. Стасов Н. Римскому-Корсакову, «есть и история тут, и народ, и характеры, и сцены».

Особенностью фольклора является его изменяемость, его постоянное движение, объясняемые коллективностью создания и устными формами бытования. Живя в веках, произведение фольклора является продуктом как коллективного, так и индивидуального творчества, несет в себе черты традиции и вместе с тем новаторства. Таким образом, фольклорное произведение, по меткому выражению академика Ю. Соколова, одновременно и отзвук прошлого и громкий голос настоящего.

Былина о Садко корнями своими уходит в далекое доисторическое прошлое. Мы видим в ней пережитки веры в магическую силу слова и музыки, пережитки анимистических представлений в образе морского царя и его дочери, превращающейся в реку. «Там все время налицо,— писал В. Стасов в цитированном письме,— седая русская языческая древность и элементы волшебный, сказочный, фантастический». Эти древние черты переплетаются с исторически верно отраженной жизнью древнего Новгорода: былина говорит о новгородской вольнице, о широких международных связях, о финансовом могуществе этого русского города.

Былина о Садко известна в нескольких десятках вариантов, записанных в Онежском крае, на берегах Белого моря, на Урале, в Сибири, в донских и кубанских казачьих станицах. Каждый сказитель, исполняя былину, сохраняет воспринятую им от предыдущих поколений версию и вместе с тем по-новому, по-своему прочитывает и истолковывает ее, создавая на традиционной основе новое художественное произведение. Поэтому так многообразен и порой так противоречив образ Садко в русском эпосе. В центре внимания одних сказителей — бедный гусляр, чарующий своим искусством морского царя, который награждает его за чудесную игру на гуслях несметными богатствами. Других сказителей больше всего занимают приключения Садко в морском царстве. Наконец, третьи рисуют богатого купца, настолько опьяненного своим «золотым могуществом», что он грозится повыкупить все товары новгородские, однако терпит поражение и принужден признать, что богаче его Господин Великий Новгород. Именно последний эпизод и дал основание Белинскому рассматривать былину о Садко как апофеоз торговой общины, говорить о том, что «Садко выражает собою бесконечную удаль; но эта сила и удаль основаны на бесконечных денежных средствах, приобретение которых возможно только в торговой общине». «Садко, — писал Белинский,— велик и полон поэзии не сам по себе, но как один из представителей Великого Новагорода».

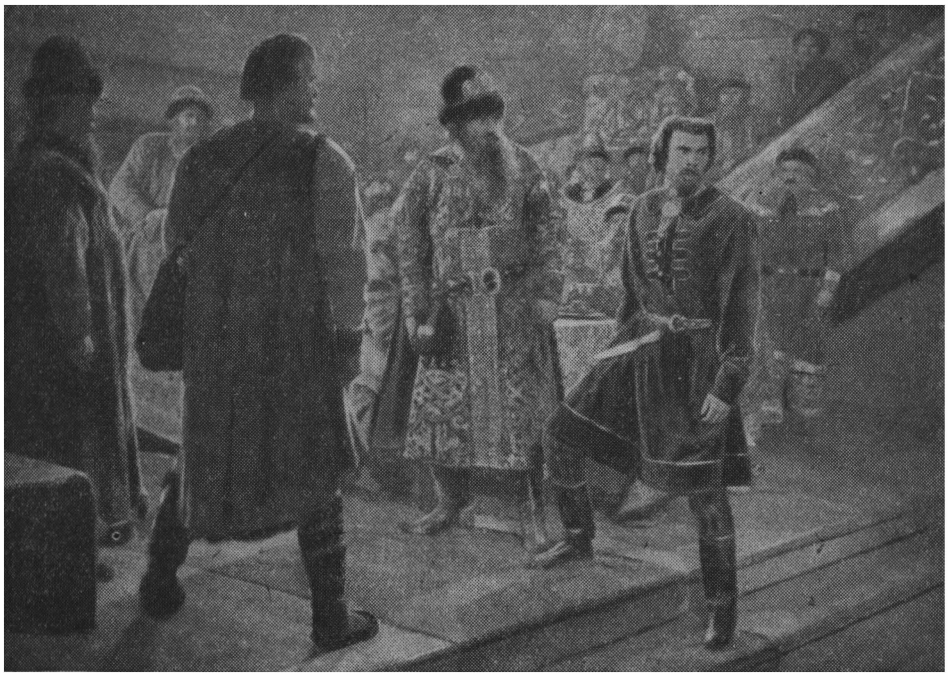
В лучших вариантах былин о Садко образ предприимчивого купца сочетается с образом гусляра, сильного своим искусством и добывающего им все земные блага. Славословие искусству, мысль о всепобеждающей его силе, о борьбе его со злом и несправедливостью глубоко народны, чрезвычайно характерны для устно-поэтического творчества.

В большинстве былин о Садко ярко выступает их демократизм, общий со всем былевым эпосом и с русским фольклором в целом. Сказители противопоставляют бедного гусляра новгородским купцам, рисуют Садко как «работничка», подчеркивают его бедность. Демократические тенденции, изначала присущие народному творчеству, особенно явны в текстах, записанных в советское время. Так, например, беломорская сказительница М. С. Крюкова подробно говорит о конфликте Садко «с детьми боярскими, все дворянскими» и о том, что Садко надо приниматься «за работушку, да за тяжелую», говорит о тяге Садко к искусству, подчеркивает любовь его к родине, его тоску по Новгороду. Патриотизм, издревле характерный для русского фольклора, в творчестве советских сказителей получает особое, сознательное, принципиальное воплощение: «Своя Родина-то каждому милей всего,— поет Крюкова в одной из своих былин, — не сменяется никто на красно золото, не сменяется никто на чисто серебро».

Изменяемость, подвижность фольклорного материала дает большую свободу в его интерпретации, большие возможности для создания на фольклорной основе новых произведений. Так по-своему прочитывают былину, дают совершенно различное истолкование образа Садко такие поэты, как А. К. Толстой и И. З. Суриков, по-разному видят Садко И. Репин и художники Палеха.

Гениально, глубоко, по-своему и вместе с тем в соответствии с прогрессивными тенденциями своего времени создал новую «былину» о Садко великий русский композитор Н. А. Римский-Корсаков, дважды на своем творческом пути обращавшийся к новгородской былине. Молодой начинающий композитор, он создает программную музыкальную картину «Садко» — «эпизод из былины», как он ее первоначально называет. Через тридцать лет композитор снова возвращается к сюжету, еще в юности покорившему его творческое воображение, и создает опер-

Кадр из фильма «Садко»



Кадр из фильма «Садко»

былину «Садко», ставшую одной из самых любимых опер русского народа.

Либретто оперы, созданное в основном самим композитором, поражает глубоким проникновением в поэтический мир былевого эпоса и русской народной сказки. Римский-Корсаков не только сумел разглядеть в былине седую языческую древность, увидеть исторически верную картину жизни древнего Новгорода, тонко прочувствовать поэтическую волшебную сказку, но и смог актуально для своего времени обнажить социальные противоречия, противопоставив в опере богатых купцов гусляру Садко и голи кабацкой.

Глубокий патриотизм оперы, ее явный демократизм в равной мере принадлежат как коллективному творчеству народа, так и яркому индивидуальному творчеству гениального композитора.

От народного творчества идет и реалистическая фантастика оперы, так характерная для народных сказок, фантастических и вместе с тем в основе своей глубоко реалистических. В то же время опера остается былиной и воспринимается слушателями прежде всего как произведение национального эпоса.

«Что выделяет моего «Садка» из ряда всех моих опер,— писал Римский-Корсаков, — а может быть, не только моих, но и опер вообще — это *былинный* речитатив... Речитатив оперы-былины и главным образом самого Садка — небывало своеобразен при известном внутреннем однообразии строения. Речитатив этот не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин. Проходя красной нитью через всю оперу, речитатив этот сообщает всему произведению тот национальный, былевой характер, который может быть оценен вполне только русским человеком».

Кадр из фильма «Садко»

«Гармоническое сочетание оригинального сюжета и выразительной музыки», как говорил об опере сам Н. Римский-Корсаков, и определило судьбу этого произведения.

Однако глубокое идейное содержание оперы во всей полноте выступило лишь в постановке советского театра, когда зрители увидели как бы новую оперу «Садко», в которой на первый план был выдвинут конфликт Садко и новгородских купцов.

Советское киноискусство, задавшись целью воплотить на экране произведение русского былевого эпоса, поставило перед собой очень актуальную задачу — использовать классическое наследство и вместе с тем развить его в духе новых потребностей нашей великой эпохи.

Выбор новгородской былины о Садко для этой цели был несомненно удачен: поэтический материал самой былины, значительность ее основного образа, занимательность сюжета, возможность использования музыки Римского-Корсакова говорили в пользу этого выбора.

Задача, стоявшая перед постановочным коллективом, была поистине «громадна и великолепна» (как когда-то писал Стасов Римскому-Корсакову в связи с работой последнего над оперой «Садко»). Режиссер А. Птушко и сценарист К. Исаев попытались на основе русских былин дать новый образ Садко, как бы новую былину о Садко, глубоко современную в своем звучании. Такая попытка несомненно законна. Специфика постоянно изменяющегося фольклорного материала, новаторское использование традиции народными певцами и сказочниками дают для этого все основания. Практика творцов и носителей былевого эпоса, нередко контаминирующих отдельные былинные сюжеты, вводящих в ткань былинного повествования и песню, и сказку, и причет, давала право авторам фильма выйти за пределы только былинного сюжета, ши-

роко привлечь народную сказку и использовать оперу Римского-Корсакова. Законно и осовременивание древних образов былины: советский сказочник или сказитель по-своему оценивает поступки героев, придает им новые черты, близкие советскому человеку, и этим делает волнующими, свежими, актуальными песни и сказки вековой древности. Так же, как советские сказители по-новому трактуют традиционные сюжеты и образы, так по-новому должна была прозвучать древняя новгородская былина и в экранной интерпретации.

Подзаголовок фильма указывает на то, что основным источником его являются былины. Не следовало, однако, подчеркивать, что это были именно онежские былины. Сюжет фильма во многом близок былинам, записанным на Урале, в Сибири, на побережье Белого моря. Таким образом, источники фильма не ограничены в областном масштабе, это русские былины в целом, русский национальный эпос.

Обращение к народному эпосу является несомненной и большой заслугой А. Птушко и вместе с тем естественным органическим развитием его творческого пути. Именно этот режиссер, уже давший интересные опыты экранизации сказки, в совершенстве владеющий техническими «чудесами» кино, должен был поставить перед собой увлекательную, трудную и почетную задачу экранизации былины. Богатая выдумка, исключительная изобретательность, характерные для работ А. Птушко, нашли себе применение в его работе над былиной.

Технически картина сделана почти безупречно, причем особенно ценно то, что за исключением нескольких эпизодов не ощущается разрыва между натурой, павильонной и комбинированной съемками: природа, дорисованная художником, сливается с декорацией в единое, живописное целое. Запоминается великолепная картина морской бури, играющей,

Кадр из фильма «Садко»

Кадр из фильма «Садко»

как щепками, кораблями. Операторы Ф. Проворов, К. Петриченко, коллектив молодых художников (Е. Куманьков, Е. Свидетелев, С. Мухин), работавшие под руководством А. Птушко, создали прекрасные картины жизни древнего Новгорода, сумев избежать излишней стилизации и исторической сухости.

Торжище, братчина, ночное вече, изображение кипучей жизни богатого купечества и рабочего люда — лучшие кадры фильма. Эпизоды, развернутые у белых стен древнего Новгорода, на его бревенчатых улицах и площадях, под сводами богатых древнерусских покоев, на фоне широкого русского пейзажа передают самое дыхание, самый пафос новгородских былин, о которых В. Г. Белинский писал: «никакие летописи, никакие исторические изыскания не могут так верно выразить смутного его (Новгорода.— *Э. П.*) существования, как его поэзия». В этих исторически верных картинах живет мощь русского былевого эпоса: «И эта отвага, это удальство и молодечество, особливо в новгородских поэмах, являются в таких широких размерах, в такой несокрушимой исполинской силе, что перед ними невольно преклоняешься» (В. Белинский).

Исторической правдивости фильма немало способствуют великолепно решенные костюмы (художник О. Кручинина), без излишнего «этнографизма» создающие общий внешний облик новгородской толпы и отдельных персонажей — богатого купца, заезжего гостя, простой женщины — и сливающихся в выразительный, радостный, гармонический ансамбль.

Хорошо разработаны авторами и исполнителями и отдельные эпизодические роли, в общей сложности очень точно передающие живую жизнь древнего Новгорода во всем ее противоречии. Особенно запоминается данный в плане народной сатиры образ плотоядного, злобного ханжи-инока (С. Мартинсон), кормящегося подачками богатых купцов

и «не знающего, не ведающего», или, вернее, искренне презирающего людей, подобных бедному гусляру Садко.

К былинам восходит основное очертание сюжета, центральный образ фильма, отдельные эпизоды. Вместе с тем источниками фильма являются и русские сказки и песни, и русская история. Во многом и в построении сюжета, и в трактовке отдельных образов сценарист идет и от оперы Римского-Корсакова.

В центре внимания, как в народных былинах, так и в опере Римского-Корсакова, стоит образ Садко. Будь этот основной образ не ярок, не убедителен, неудача постигла бы и все произведение. Так неудачны многие невыразительные варианты былины. Так неудачна картина Репина «Садко в подводном царстве», где не найден образ самого героя.

В фильме Садко иной, чем в былинах и в опере. Как уже говорилось выше, в былинах он либо богатый купец, дерзающий в сознании своего денежного могущества состязаться в богатстве с самим Господином Великим Новгородом, либо гусляр — поэт и художник, силой своего искусства подчиняющий морского царя, но в увлечении игрой забывающий о кораблях и людях, которые тонут по его вине. Садко Римского-Корсакова — энергичный, предприимчивый искатель, которого тянут неизведанные дали, которому тесно в рамках старого купеческого быта, и вместе с тем человек, переживающий сложную личную драму. Авторы фильма дают новый образ Садко — образ искателя счастья народного. «Все земли исходим, а счастье добудем», — говорит он.

Образ искателя счастья глубоко народен. Он хорошо знаком старой традиционной сказке, выражавшей народные чаяния и ожидания. К нему постоянно обращаются и советские сказочники и сказители. Так, воронежская колхозница А. К. Барышникова создает увлекательную сказку о трех братьях, добывших символическую «птицу красную, перья пре-

Кадр из фильма «Садко»

Кадр из фильма «Садко»

красные» и этим давших счастье всей земле. Горьковский сказочник И. Ф. Ковалев создает волшебную сказку об Искателе, добывшем чудесный перстень, который раскрывает народу все богатства земных недр. Сказитель Заонежья Ф. А. Конашков создает мудрую сказку «Самое дорогое», герои которой в поисках по всему миру самого дорогого приходят к выводу, что это Сталинское слово — Сталинская Конституция.

Основная характеристика образа Садко, которая дана в фильме, — законна, ибо народна, правдива и убедительна, несмотря на то, что она не соответствует образу былинного Садко. Эта характеристика дается уже с первых кадров: широкое раздолье Волги-реки и песня Садко «только тесно мне, душа горит огнем... мне бы весь широкий свет обнять». Однако сценаристу не удалось в сюжете картины и в образе героя развернуть эту характеристику правдиво и убедительно. Если в этом плане понятна сцена на торжище (выкуп заложившегося за долги бедняка), понятны вдохновенные слова Садко о птице-счастье, то совсем неубедительно поведение Садко на братчине, когда он призывает купцов к тому, чтобы расширить свои торговые связи, удивить мир богатством Новгорода: «Взяли б свои товары, повезли бы их за океан-море, в дальние земли, удивили бы там всех соболями нашими пушистыми, медами стоялыми, славу Нову-городу добыли бы».

Не мудрено, что эти слова Садко находят одобрение среди новгородских купцов («Правду говорит гусляр»), которые, как известно, слыли отважными мореходами, далеко уходили на ушкуях в заморские страны со своими товарами и «примучивали» земли и богатства Новгороду. Не мудрено также, что этого второго Садко купцы провожают в дальний путь, что они готовы дать ему товары и «все, что надобно». Недаром Садко, как кажется, без тени иронии благодарит: «Спасибо

вам, купцы, на добром слове». Таким Садко рисуется в целом ряде былин, отражающих новгородскую действительность XII—XIV веков.

Но как не вяжутся эти намерения предприимчивого купца с мечтами искателя птицы-счастья, которого рисует фильм, с тем Садко, который ищет счастья не себе, а народу и приносит в жертву этому свое личное благополучие; как не вяжутся они с тем Садко, который хочет разметать пылью богатство купеческое, выстелить улицы щелками, одеть гольв золотое платье!

Отправляясь в далекий путь, в неведомые страны искать птицу-счастье, Садко набирает себе дружину: «Не рыбу ловить зову вас,— говорит он,— за счастьем поплывем. Не дешево это дастся, не у каждого силы хватит. Кто искус пройдет, тот и пойдет со мной».

Очевидно, искус должен прежде всего выявить внутреннюю готовность человека бороться за счастье всенародное, ради этого итти на подвиг. Традиционная былинная дружинушка хоробрая, тридцать молодцев без единого, в данном случае набирается для необычного дела, следовательно, и искус должен быть необычным, особым. Но тут у сценариста и режиссера нехватило выдумки, изобретательности, чтобы создать какой-то новый «пробный камень». Их Садко набирает себе дружину точно так же, как удалой древнерусский озорник Васька Буслаев, не верящий ни в сон, ни в чох, а только в свой червленый вяз. Чарой в полтора ведра и богатырской дубиной испытывает своих дружинников Васька Буслаев, но ведь и призывает он их: «Кто хочет пить и есть из готового, валися к Ваське на широкий двор».

Кадры испытания «мужиков новгородских» при наборе в дружину Садко сами по себе великолепны. Они заставляют зрителя любоваться силой, удальством, здоровьем, молодечеством Садко, Вышаты, кузнеца.

Кадр из фильма «Садко»

Здесь много хорошего юмора и здорового смеха. Но все это не вяжется с основной сюжетной линией: проверяется физическая сила людей, а отнюдь не их преданность Садко, не их готовность итти за человеком, зовущим их на самоотверженный подвиг. И не верится, что таким путем могла собраться та дружина Садко, характеристика которой удачно намечена, но не разрешена в фильме.

Не спасает и то, что исполнителями удачно созданы образы добродушного, ласкового, тяжелого исполина Вышаты (Н. Малишевский), хитрого мудреца Трифона (М. Трояновский), а также тоскующего Кузьмы (Ю. Леонидов). Да и Садко в этой сцене предстает перед зрителем в образе лихого ушкуйника, не связанном ни с традиционным, всем знакомым былинным образом гусляра Садко, ни с тем новым образом Садко, который намечается в предшествующих частях фильма.

В том, что Садко в фильме упрощен, что это всего лишь несложный образ рубахи-парня, резвого удальца, вряд ли можно винить артиста С. Столярова, поскольку сценарий не давал ему материала, нужного для раскрытия внутренней жизни того образа, который задуман автором. Как ни обаятелен внешний облик Столярова, как ни мужественно его лицо, как ни бесстрашны и веселы его глаза, зритель не видит в нем того героя, внутренний мир которого, по замыслу авторов фильма, должен быть исключительно богат и значителен.

Убедившись, что настоящего счастья нет у варягов, которые видят его только в том, чтобы изрубить врага, что нет его и в Индии, где птица Феникс проповедует счастье сна и небытия, проехав мимо берегов Японии и Египта, Садко приходит к выводу, что «обманул старик, нет за морями счастья», и, подняв алые паруса, несколько неожиданно для зрителя решает вернуться домой. Не найдя птицы-счастья, обещанной новгородской голи, не добыв Новгороду славы, которую сулил купцам, Садко возвращается, и все же Новгород, охваченный единым порывом, торжественно, празднично его встречает. На вопрос новгородской жонки: «Нашел счастье?» Садко гордо, однако для зрителя и для жонки неубедительно отвечает: «Нашел!» и поясняет: «Вот оно! Тридевять земель обошел, на дне морском побывал, а ничего нет краше земли родной».

Садко вернулся в тот же Новгород, из которого он ушел искать счастье, в город пышного богатства и вопиющей нищеты, власти денег и закабаления бедноты, вернулся в мир социальных противоречий, против которых он восстал в начале фильма. Зрителям понятна и близка любовь Садко к родине, однако в контексте фильма пассивный, примиряющий с действительностью финал, несущий в себе отказ Садко от своей мечты, от борьбы, от исканий, не может удовлетворить.

Неубедительна и откровенно бутафорская концовка фильма: в спокойной воде отражаются башни и золотые купола Господина Великого Новгорода, в небе радуга... Эта концовка соответствует новгородской былине, которая создалась в XII—XIV веках. Она вяжется с образом новгородского гусляра и удачливого купца, строящего в благодарность за свое освобождение из подводного царства церковь в честь Миколы Можайского, но она не вяжется с задуманной кинематографической интерпретацией былины, не вяжется с темой искателя счастья народного.

Сценарист освободил Садко от недостатков, которыми его наделяет былина: герой фильма не кичится своим богатством, не пытается при жеребьевке хитростью избежать своей участи, а добровольно опускается на морское дно; он необычайно скромно и честно ведет себя по отношению к подводной красавице... Но авторы не сумели дать взамен живого былинного купца или художника-гусляра убедительный живой и значительный образ нового Садко.

Кадр из фильма «Садко»

Первая половина фильма дает заявку, которая не выполняется во второй половине, скомканной и обедненной, несмотря на то, что она-то, казалось бы, полна больших возможностей для сценариста, режиссера и художника.

В былинах о Садко лишь бегло упоминается его путь по заморским странам и подробно описывается пребывание героя в подводном царстве. Этот сказочный, фантастический эпизод былины не мог не привлечь к себе внимания К. Исаева и А. Птушко.

Сценарист и режиссер фильма не захотели пойти в изображении подводного царства по шаблонному пути театральной феерии, поэтому морской царь, об которого трется добродушный сом Васька, и упрямая, сварливая царица поданы подчеркнуто реалистически. Какие основания были для этого у авторов фильма? Очевидно те, что в одном из вариантов былины Садко приходит к морскому царю «в избу», а в народной сказке фантастические образы вообще часто очеловечиваются, окрестьяниваются. Так, например, в одной сказке царь-чернокнижник топит печку, в другой — волшебник работает на огороде, прокладывает бороздочки и сажает овощи, в третьей — даже рай рисуется, как чистая богатая изба, в которой стоит кровать с пуховыми подушками. Бытовая сказка хорошо знает образ сварливой упрямой жены, который и используется некоторыми сказителями в былине о Садко. Сказительница Марфа Крюкова рассказывает о том, как неохотно морская царица отдает падчерицу замуж за Садко, потому что жалеет богатое приданое.

Словом, у авторов фильма как будто были некоторые основания для превращения грозного морского царя в дедушку водяного. Однако смешные сами по себе эпизоды морского царства, глупый спор царя с женой, капризные слезы, умилительный Васька, похожий на толстого домашнего кота, ездовая раковина — весь этот уютный подводный мирок

не созвучен с образом царевны Ильмень, поданным в совершенно ином плане, чем царь и царица, со словами царевны о могуществе ее отца, сильного морского царя, владыки подводного царства. Подчеркнуто бытовой образ царя не вяжется с той великолепной картиной огромной, уничтожающей, трагически-прекрасной морской бури, которую с непостижимым мастерством создает А. Птушко и за которой зритель хочет видеть гнев мощного, страшного, всесильного морского владыки. Поэтому глуповатый и добродушный старичок, сидящий на троне морского царя, воспринимается как неоправданный и ненужный шарж, снижающий мимоходом и образ Садко. В этой части фильма режиссеру изменяет его художественный такт. Смешны и неубедительны и появление на морском дне Садко, спускающегося точно на парашюте, и его поездка на морском коньке, напоминающем мотоциклет, и ныряние по ухабам допотопной тройки морского царя. Как непохоже все это на монументальные и простые образы былины, восходящие к глубокой древности! Ведь именно о них писал Белинский: «Все эти моря, озера и реки олицетворены в поэме, и являются поэтическими личностями, что придает поэме какой-то фантастический характер... Какая широкая размашистая фантазия!»

К. Исаев и А. Птушко усложняют, обогащают фильм, вводя в него, опираясь на музыкальные образы Римского-Корсакова (арии заморских гостей), эпизоды посещения Садко острова варягов и сказочного индийского царства, нередко упоминаемого в былинах и древнерусской литературе. Согласно былинной традиции дружина Садко с легкостью расправляется с сильным врагом, подобно тому как Илья Муромец или Сухман побивают сорок сороков черной силы татарской: «Куда махнет — там улочка, перемахнет — переулочек». Однако горстка варягов, дерущихся с дружинниками Садко на всем хорошо знакомых берегах южного Крыма, не создает впечатлений той несметной силы врага, с которой расправляется былинный богатырь.

Изображение индийского царства целиком выпадает из стиля народного творчества. Вещая птица Феникс явно сродни Сирину и Алконосту из «Мира искусств». Ее слова и голос несомненно из театра Метерлинка. Решенная в модернистской манере, она лишена призрачного очарования, которым должна была бы обладать, а поэтому неопасна и только смешна. Совершенно неуместен для былины иронический план всей этой части, намеченный в роли магараджи (М. Астангов) и подчеркнутый смешными кадрами засыпающих слонов.

Фильм сохраняет два оперных женских образа — Любавы и подводной царевны (которой здесь дано надуманное и неудачное имя Ильмени). У Римского-Корсакова это приводит к конфликту, кончающемуся возвращением Садко к земной женщине, что дает возможность композитору показать внутренний мир героя и двух прекрасных, нежных, любящих женщин.

Былины почти не знают образа жены Садко и только глухо говорят о его женитьбе. За немногими исключениями, очень бледно очерчен в былинах и образ Чернавы, женившись на которой Садко на утро оказывается недалеко от Новгорода, на берегу реки Чернавы. В одном из онежских вариантов былины Садко, прощаясь с морской царевной, которая вывела его на землю, кланяется ей и говорит: «Ты прощай, царевна морская, я тебе женихом не пришел, а ты мне в невесты не пришла». Несмотря на всю эскизность этих образов, они вместе с тем проникнуты глубокой поэтичностью и задушевностью. В тех же случаях, когда сказители проявляют больший интерес к образу подводной царевны, они создают живой и пленительный образ женщины, любящей земного человека и вместе с тем сознающей гибельность этой любви. Так, в беломорском варианте былины морская царевна слезно плачет, добивается любви Садко, ревнует

его к зазнобушке, которая, верно, осталась у него в Новгороде. Вместе с тем царевна помнит, что она русалка. Понимая, что Садко не сможет жить в подводном царстве и боясь итти за ним на землю, она просит отца отпустить гусляра в Новгород. В опере Римского-Корсакова холодная Волхова — олицетворение морского царства, преображенная своей любовью к человеку, гибнет, превращаясь в нужную человеку, нужную Новгороду реку.

В фильме же женские образы даны настолько схематично и бледно, что зритель не ощущает конфликта, не волнуется за судьбу Садко, не ждет вместе с Любавой его возвращения, не жалеет трагически любящую дочь морского царя. Самоотверженная любовь царевны Ильмень, поэтический и нежный образ которой дает артистка Е. Мышкова, никак не разрешена, поэтому и не трогает зрителей ее трагическая судьба. Не волнует их и верная любовь к Садко Любавы (А. Ларионова). Статично поданная в шаблонном облике песенной русской красавицы, Любава не живет в сюжете, не живет и на экране.

Таким образом, сценарист, усложняя былинный сюжет, не использовал возможностей, которые давал ему богатый и многообразный материал народного творчества. Не использованы им и богатые языковые возможности былевого эпоса. Язык героев фильма очень сух, лишен яркости, образности, а порой режет ухо сочетанием стилизованной архаики с современными речевыми оборотами, песенной напевности (свойственной, к примеру, речи Любавы) с прозаичностью делового языка (таковы хотя бы слова Трифона: «Тут хитрее надо действовать»).

Перечисленные недостатки фильма тем досаднее, что они искажают благородную идею, положенную в основу сценария, и этим снижают значение большого и принципиально важного начинания. Надо надеяться, что талантливый коллектив, возглавляемый А. Птушко, продолжит начатую им исключительно актуальную и нужную работу над русским былевым эпосом и, подчинив этой ответственной задаче «чудеса кино», тайной которых он владеет, сумеет в будущем донести до зрителя во всей полноте идейное и художественное богатство замечательных памятников русского былинного творчества.

Б. РОСТОЦКИЙ

Кандидат искусствоведения

ОБЛИЧЕНИЕ ХЛЕСТАКОВЩИНЫ

(И. Горбачев в роли Хлестакова)

Режиссер фильма «Ревизор» В. Петров, поручив роль Хлестакова молодому актеру И. Горбачеву — вчерашнему участнику театральной самодеятельности, сделал смелый выбор. Об этом справедливо говорилось уже в печати. Конечно, режиссер шел на риск, соединяя городничего в исполнении опытного, заслуженного мастера сцены и экрана Ю. Толубеева с Хлестаковым в исполнении начинающего артиста. Но, нисколько не умаляя заслуги режиссера в его смелой инициативе, не будем в то же время преувеличивать степени этого риска.

Вспомним, что И. Горбачев в роли Хлестакова в спектакле «Ревизор», поставленном студенческим театральным коллективом Ленинградского университета имени А. А. Жданова, еще осенью 1951 года завоевал заслуженную популярность. Это был успех большой и несомненный. Он был отмечен решением жюри Всесоюзного смотра художественной самодеятельности, о нем говорили зрители — наши требовательные и взыскательные зрители, подходившие к самодеятельному спектаклю с той же высокой меркой, что и к спектаклю любого профессионального театра; о нем писали в газетах и журналах многие, в том числе и крупнейшие мастера театра. Так, например, народный артист РСФСР Н. Светловидов, сам в течение четверти века игравший роль Хлестакова, писал о Хлестакове — И. Горбачеве, как о самой замечательной удаче спектакля ленинградских студентов. По признанию Н. Светловидова, в исполнении И. Горбачевым роли Хлестакова прежде всего привлекают свежесть и оригинальность трактовки образа, непосредственность и жизненная яркость игры. Светловидов подчеркивал, что молодой артист все делает органично, легко, с великолепной естественностью, что его Хлестаков — не водевильная смешная фигура, а человек с определенным характером, богатыми индивидуальными черточками, что, наконец, «от данного конкретного Хлестакова можно проложить путь к понятию «хлестаковщина» [1].

Опубликовав в октябре 1951 года такую исключительно высокую и вместе с тем справедливую оценку Хлестакова в воплощении И. Горбачева, газета «Советское искусство» в ноябре 1952 года, как известно, поместила на своих страницах рецензию на фильм «Ревизор», совершенно зачеркивавшую работу И. Горбачева над ролью Хлестакова. Вся несостоятельность этой рецензии уже была раскрыта в выступлении «Правды» от 2 декабря 1952 года в статье «Великая сила гоголевской сатиры». Но нельзя не отметить близорукость газеты «Советское искусство» и ту «легкость в мыслях», которая сказалась в опубликовании необоснованной рецензии, начисто отвергающей правильную оценку, которую годом

[1] «Советское искусство», 20 октября 1951 г.

раньше та же газета, очевидно, разделяла, помещая статью Н. Светловидова.

Н. Светловидов точно определил качества, которыми покорил зрителей И. Горбачев в спектакле «Ревизор». Эти качества всегда ценны в актере, но, быть может, они становятся особенно важными и неоценимыми, когда речь идет о гоголевском Хлестакове, роли столь сложной и своеобразной. Без них нельзя и думать о том, чтобы проложить пути к понятию «хлестаковщина», без них образ Хлестакова не будет раскрыт в его главном, в его социальной и психологической сущности, не будет показан как **тип**, а без этого нет того Хлестакова, какого дал нам Гоголь.

Эти качества не только сохранились в кинофильме «Ревизор», но и были упрочены, развиты и дали возможность И. Горбачеву создать на экране образ Хлестакова, которому фильм в целом во многом обязан своим успехом.

* * *

«...нужно особенно стараться актеру быть скромней, проще и как бы благородней, чем как в самом деле есть то лицо, которое представляется. Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли».

Н. В. ГОГОЛЬ

Гоголь считал роль Хлестакова наитруднейшей ролью в своем «Ревизоре». В полном черновом тексте «Предуведомления для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора», мы читаем: «Всех труднее роль того, который принят испуганным городом за ревизора». Там же Гоголь подчеркивает: «...нужно, чтоб эта роль досталась лучшему актеру, какой ни есть, потому что она всех труднее».

В «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору» Гоголь говорил о Хлестакове, как о «главной роли», и вновь указывал на своеобразные трудности ее воплощения. Сопоставляя «резко собственную, неизменяемую, черствую наружность» городничего с обликом Хлестакова, Гоголь писал: «Черты роли Хлестакова слишком подвижны, более тонки и потому труднее уловимы». В письме к М. С. Щепкину (10 мая 1836 г.) Гоголь вновь обращает внимание на то, что «есть еще труднейшая роль во всей пиесе — роль Хлестакова»[1].

Когда Гоголь говорил, что роль Хлестакова — главная, то это вовсе не было случайной оговоркой или недооценкой роли городничего. Из всего содержания письма ясно, ч т о́ понимал автор «Ревизора» под определением — г л а в н а я. Он вовсе не хотел отодвинуть на второй план своего Сквозник-Дмухановского — первого и действительно главного олицетворения тех самодержавно-бюрократических устоев, которым комедия наносила сокрушительный удар. Речь шла лишь о том, что вне глубокого и верного раскрытия образа Хлестакова не может быть последовательно и до конца выражено обличительно-сатирическое содержание пьесы, что и образ стоящего в центре событий Сквозник-Дмухановского при неверном сценическом изображении Хлестакова утрачивает многое из той характеристики, которая дана ему в тексте пьесы. Хлестаков неразрывно связан с городничим, да и со всеми другими героями комедии уже в самой фабуле, с такой гениальной точностью отвечающей идее всего произведения.

Особое и первостепенное по важности место, которое занимает Хлестаков в «Ревизоре», великолепно показано В. Г. Белинским в его извест-

---

[1] Сборник «Гоголь и театр», «Искусство», стр. 404.

ной статье о «Горе от ума». Белинский прямо возражает в этой статье против того мнения, что Хлестаков — герой комедии. И в то же время он с предельной ясностью раскрывает всю важность роли Хлестакова. Белинский пишет: «Многие почитают Хлестакова героем комедии, главным ее лицом. Это несправедливо. Хлестаков является в комедии не сам собою, а совершенно случайно, мимоходом, и притом не самим собою, а ревизором. Но кто его сделал ревизором? страх городничего, следовательно, он создание испуганного воображения городничего, призрак, тень его совести»[1].

Есть ли противоречие между этим высказыванием Белинского и утверждением Гоголя о том, что Хлестаков — «главная роль»? Нет, это противоречие мнимое. И если правильно понять мысль Гоголя, то здесь — полное единство между ним и Белинским.

Хлестаков потому занимает столь существенное место в развитии действия, что, принимая этого фитюльку, жалкого «елистратишку» за ревизора, городничий, как замечательно показал это еще Белинский в той же своей статье, допускает свой невероятный, поистине анекдотический промах отнюдь не случайно, а, можно сказать, закономерно, обнаруживая тем самым всю ложь, все подлое лицемерие, всю гнусность и преступность самодержавно-крепостнического строя.

Почему Гоголь так болезненно встретил премьеру «Ревизора» на сцене Александринского театра, состоявшуюся 19 апреля 1836 года? С чем прежде всего было связано то горькое чувство, которое нашло свое отражение в знаменитых словах: «...Ревизор сыгран — и у меня на душе так смутно, так странно...»? Да прежде всего с тем искажением, которому подвергся образ Хлестакова в исполнении известного водевильного актера Дюра. «Главная роль пропала; так я и думал, — писал Гоголь. — Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался чем-то вроде Альнаскарова, чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться с парижских театров»[2]

Гоголю действительно не могло не быть «тяжело и ядовито-досадно», что благодаря такому истолкованию замечательный образ его Хлестакова превратился в «детскую, ничтожную роль». Верный привычным ему водевильным трафаретам, Дюр превращал Хлестакова в сто первый вариант водевильного проходимца-фантазера, лгуна по расчету, ловкого обманщика наподобие героя водевиля Хмельницкого «Воздушные замки» Альнаскарова, которого упоминает Гоголь. Эта водевильная «облегченность» не только уродовала и обедняла образ самого Хлестакова, но и вела к снижению мощного сатирического содержания всей пьесы в целом.

С полемической непримиримостью писал Гоголь о том, что его Хлестаков — вовсе не обычный водевильный враль, что Хлестакова нельзя превращать в «бледное лицо, в продолжение двух столетий являющееся в одном и том же костюме». Мы можем сказать сейчас, что Гоголь боролся с космополитической нивелировкой созданного им образа, выхваченного из самой гущи русской жизни и поднятого на высоту огромного типического обобщения. Гоголь утверждал: «Хлестаков вовсе не надувает; он не лгун по ремеслу; он сам позабывает, что лжет, и уже сам почти верит тому, что говорит» [3].

Если Хлестаков только обыкновенный враль, расчетливый, хитроумный мошенник, то здесь уже не остается места для той «поэзии» лжи, того «вдохновения» лжи, о которых говорит Гоголь, нет Хлестакова, нет и той изумительной по силе сатирического действия ситуации, которая развертывается перед нами на протяжении действия пьесы.

---

[1] В. Белинский, Собр. соч. в трех томах, ГИХЛ, 1948, т. I, стр. 497.
[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., АН СССР, 1951, т. IV, стр. 99.
[3] Там же.

«РЕВИЗОР». И. ГОРБАЧЕВ В РОЛИ ХЛЕСТАКОВА

В статье о «Горе от ума», с замечательной глубиной и яркостью раскрывая неумолимую логику развития событий, приводящих к тому, что заезжего молодого человека в партикулярном платье приняли за ревизора, Белинский доказывает, что ошибка городничего не только возможна, но и поистине неизбежна и уж во всяком случае необходима. Она зависит в первую очередь от умонастроения самого городничего, от «рокового» для него стечения обстоятельств, в которых и знаменитые необыкновенные крысы, явившиеся ему во сне, занимают не последнее место. «Видите ли, — заключает свой рассказ о первом действии пьесы Белинский, — с каким искусством поэт умел завязать эту драматическую интригу в душе человека, с какою поразительною очевидностию умел он представить необходимость ошибки городничего? Если и теперь не видите — перечтите комедию...» [1].

Менее всего от каких-либо сознательных намерений Хлестакова (да и какие вообще намерения у этого человечишки без царя в голове?) зависит то, что его нежданно-негаданно для него самого принимают за важную персону. И чем яснее это зрителю, чем ближе в данном случае актер будет к тексту роли, к ее смыслу, тем лучше.

Пожалуй, ни для какой другой роли «Ревизора» не имели столь большого, подлинно решающего значения слова Гоголя, приведенные в эпиграфе к этому разделу статьи. Действительно, самая сущность роли Хлестакова, самая сокровенная основа его характера категорически требует быть «скромней, проще и как бы благородней, чем как в самом деле», и где, как не в роли Хлестакова, с особой ясностью обнаруживается великая мудрость указания на то, что, «чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли». Хлестаков потому и Хлестаков, что он тщится показаться «благороднее, чем как в самом деле», что чем серьезнее, так сказать, «достойнее» ведет он себя, тем с большей силой обнаруживается не только «пустяк его заботы», но и невероятная ложь тех нравственных и общественных заповедей, истово исповедуя которые прожженный деляга Сквозник-Дмухановский попадает впросак. Сама невероятность этой лжи и подлости выступает при этом как беспощадное по своей правдивости изобличение общественных устоев самодержавно-крепостнической России.

Чем более естествен, внешне благоприличен, а не карикатурен, без острых углов будет актер, тем ближе он будет к подлинному Хлестакову. «У Хлестакова, — говорил Гоголь, — ничего не должно быть означено резко» [2]. Сама его ложь — это прежде всего проявление его подлинного естества, его, с позволения сказать, заветной мечты. Сам, едва ли не поверив в ральность этой мечты, Хлестаков невольно заставляет верить в него и обуянного страхом городничего и других чиновников. У Гоголя есть глубокое замечание, великолепно раскрывающее эту важнейшую особенность образа Хлестакова: «Он развернулся, он в духе, видит, что все идет хорошо, его слушают — и по тому одному он говорит плавнее, развязнее, говорит от души, говорит совершенно откровенно и, говоря ложь, выказывает именно в ней себя таким, как есть» [3]. Здесь поистине заключен ключ к роли: ложь «от души», ложь, в которой произносящий ее выказывает себя таким, каков он есть! Можно ли более точно определить самую сущность понятия «хлестаковщина»! С поразительной легкостью (легкость в мыслях необыкновенная!), с наивностью глупости, наслаждающейся собой, с вдохновением человека, увлеченного собственной речью, с искренностью фанатика лжет Хлестаков. Он, как говорил Гоголь, лжет «...вовсе не холодно или фанфаронски-театрально; он лжет с чувством,

[1] В. Белинский, Собр соч. в трех томах, т. I, стр. 491.
[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 100.
[3] Там же, стр. 99.

в глазах его выражается наслаждение, получаемое им от этого. Это вообще лучшая и самая поэтическая минута в его жизни...»[1] Разве может передать все это актер, если он не будет прост и искренен, естествен и органичен на протяжении всей жизни роли на сцене? Если он будет стараться смешить или превратит Хлестакова в хитроумного расчетливого враля? Конечно, нет! Это будет нарушением самой сущности образа.

Только вспомнив все это, мы можем увидеть истоки того успеха, который пришел к И. Горбачеву в исполнении им роли Хлестакова сначала на сцене, а потом и на киноэкране. Каковы бы ни были те критические претензии, которые могут быть предъявлены молодому актеру в связи с теми или иными недостатками частного порядка, несомненно одно — главное в образе им схвачено и передано удачно и верно. И это главное заключается прежде всего в том, что артист уловил своеобразное качество, заставляющее говорить о гоголевском герое, как об определенном типе, самое имя которого давно уже стало нарицательным.

«Чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет». Эти слова Гоголя прежде всего приходят в голову, когда пытаешься установить, что же именно делает Хлестакова — И. Горбачева таким убедительным, таким несомненным, безусловным Хлестаковым. Гоголь не случайно ввел их в свои «Замечания для гг. актеров», предпосланные тексту комедии. Они указывают на важнейшее условие полноценного выражения замысла автора, без соблюдения которого роль неизбежно скатится до уровня обычного плоского водевильного стандарта.

Хлестаков И. Горбачева вполне отвечает требованию, в свое время предъявленному автором «Ревизора» к исполнителям роли, когда он говорил, что не следует впадать в карикатуру, а необходимо схватить те черты, которые «довольно благовидны и не выходят острыми углами из обыкновенного светского круга». Артист полностью отказался от попытки какими-либо внешними резкими чертами обозначить и «изобличить» своего героя. Напротив, его Хлестаков не только «благовиден», но и очень миловиден, он явный «красавчик». Не будем вдаваться в скрупулезное определение того, не слишком ли большую дозу этой миловидности внес в облик своего Хлестакова актер. Не в этом суть дела. Гораздо важнее то, что, пойдя по этому наиболее трудному пути, не шаржируя и не принижая внешне героя, не впадая в соблазн комического или даже эксцентрического обыгрывания ситуаций, в которые он попадает, И. Горбачев в то же время приводит зрителей к исчерпывающе точному и закономерному итогу — к раскрытию сатирической сути образа. Если мы вспомним, что порой даже очень талантливые и опытные актеры грешили и грешат увлечением внешне комическими элементами этой роли, односторонне выдвигая их на первый план, то мы по достоинству оценим то, что делает Горбачев, идя к воплощению труднейшей роли самым трудным путем. Этот трудный путь, как всегда бывает, в то же время оказывается и очень плодотворным. Он-то и позволяет артисту передать чистосердечие и простоту, о которых говорил Гоголь.

Внутреннюю пустоту, человеческую ничтожность, убогость «мечты» Хлестакова, его жалкую трусость в столкновении с воображаемой опасностью и столь же жалкое фанфаронство, напускаемое им на себя в целях самозащиты, с полной отчетливостью обнажает перед зрителем игра Горбачева с первого появления Хлестакова на экране.

Чистосердечие и простота Хлестакова — это очень коварные качества, и Горбачев хорошо знает это. Поэтому он и не боится той поистине подкупающей искренности и даже наивности, с какой его Хлестаков отливает свои «пули», начиная с первого и определяющего весь дальнейший

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 100.

круговорот событий разговора с городничим. Это чистосердечие человека без царя в голове, человека пустейшего, это простота, которая действительно хуже воровства, простота того, кто «говорит и действует без всякого соображения».

При таком толковании образа не остается и тени сомнения в том, что Хлестаков сам по себе нисколько не повинен в ошибке, из-за которой его приняли за ревизора, что он ревизором стал помимо каких бы то ни было заранее обдуманных намерений, что его сделал ревизором страх городничего и других обитателей городка, от которого хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь. Чистосердечие и простота у Горбачева именно хлестаковские.

Коварство этих качеств по отношению к их носителю и, быть может, еще более по отношению к городничему и другим представителям чиновничьего мирка вырисовывается последовательно и со все большей и большей очевидностью по мере развития действия.

В самом деле, чем чистосердечнее и искреннее в своих излияниях, чем более прост и, можно сказать, естествен Хлестаков в своей лжи, тем с большей рельефностью обнажается вся мизерность, вся убогость и непроходимая пошлость его «духовных запросов». И с тем большей сатирической резкостью открывается перед нами подлость того мира, в котором это ходячее ничтожество принимают за представителя верховной власти, вершащей судьбы людей.

Характеристика, данная Горбачевым Хлестакову, как нельзя лучше соответствует замечательной мысли, положенной в основу построения действия пьесы, на что ссылался Белинский: «У страха глаза велики, говорит мудрая русская пословица: удивительно ли, что глупый мальчишка, промотавшийся в дороге трактирный денди, был принят городничим за ревизора? Глубокая идея! Не грозная действительность, а призрак, фантом, или, лучше сказать, тень от страха виновной совести, должны были наказать человека призраков»[1].

Чем глупее и чем откровеннее в своей глупости Хлестаков, чем непосредственнее проявляет он эту свою глупость, тем крепче завязывается комедийно-сатирический узел действия, тем более острым и беспощадным оказывается изобличение лжи и пошлости мира, порождениями которого в равной мере выступают и Хлестаков и городничий.

Горбачев очень тонко и выразительно подчеркивает, что Хлестаков ни в какой степени не ведет, не направляет событий. Наоборот, события влекут его, а он только слепо отдается их течению, всегда и постоянно оставаясь верен себе, своей готовности и жажде порисоваться, пустить пыль в глаза, казаться «благородней, чем как в самом деле». Это важная особенность характеристики образа. Белинский отмечал, что Хлестаков «влечется, куда и как толкают его обстоятельства».

Гоголю И. Горбачев верит до конца. Он верит: гениальный автор «Ревизора» так написал роль Хлестакова, что смешное этой роли в полном блеске обнаружится без всяких нарочитых дополнений со стороны исполнителя, что чем скромнее, по слову Гоголя, будет исполнитель, тем рельефнее выступит на первый план пошлейшая и подлейшая суть героя.

Протестуя против превращения Хлестакова в водевильного шалуна, перекочевавшего на русскую сцену со сцены французских театров, Гоголь в полемическом пылу заявлял, что было бы лучше, если бы роль Хлестакова была поручена «одному из самых бесталанных актеров», которому бы только было сказано, что Хлестаков «есть человек ловкий, светский, совершенный comme il faut, умный и даже, пожалуй, добродетельный, и что ему остается представить его именно таким»[2].

---

[1] В. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, стр. 486.

[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 100.

Нетрудно понять мысль Гоголя, хотя она и выражена в столь парадоксальной форме. Гоголь знал силу своего текста, знал, что получится, если актер, совсем не пытаясь делать из Хлестакова карикатуру, постарается представить его ловким, умным и даже добродетельным, будет это делать старательно, чистосердечно. Вот тогда-то и обнаружится вся безмерность глупости Хлестакова, вся бездонность его пошлости, вся пустопорожность его претензий на «благородство».

Талантливый советский молодой актер И. Горбачев сумел извлечь урок из указаний автора «Ревизора», он доверился Гоголю, хорошо понимая, что текст роли Хлестакова уже сам по себе «работает» в одном намеченном верной и мощной рукой великого художника направлении — беспощадного сатирического разоблачения «хлестаковщины».

* * *

«...Окружите же себя предлагаемыми обстоятельствами пьесы и ответьте искренне: что бы вы сами (а не какое-то неизвестное вам существо — Хлестаков) стали делать для того, чтобы выбраться из безвыходного положения?..

...Вы «перенесли на себя и почувствовали положение действующих лиц в предлагаемых обстоятельствах Гоголя». Вот это важно! Это превосходно! Никогда не втискивайте себя в роль насильно, не приступайте к изучению ее по принуждению. Вы должны сами выбрать и выполнить в изображаемой жизни то, хотя бы самое малое, что вам вначале доступно. Так и сделайте сегодня. В результате вы начнете чувствовать себя — в роли. Отталкиваясь от этого, можно итти дальше и со временем подойти к тому, чтобы почувствовать самую роль в себе».

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ.

Первому появлению Хлестакова в пьесе Гоголя предшествует, как известно, длинный монолог Осипа. Он есть и в фильме, но в сильно сокращенном виде. При этом сокращена как раз та часть монолога, которая содержит в себе наибольшее количество подробностей петербургской жизни Хлестакова, дает своего рода портрет, подготавливающий нас к непосредственному знакомству с оригиналом. В купюрованных строках Осип рассказывает и о том, как Иван Александрович прокучивает батюшкины денежки, и о склонности своего патрона к франтовству, и о его пристрастии к «кеятрам», и о том, что он «вместо того, чтобы в должность... идет гулять по прешпекту, в картишки играет». О многом успевает сообщить хитрый слуга Осип, который «умнее своего барина» и «любит себе самому читать нравоучения для своего барина».

Если мы прощаем эту вынужденную частичную утрату текста, то прежде всего благодаря И. Горбачеву.

Начало роли Хлестакова ничем особым не примечательно. Молодой человек в модном платье возвращается в свой гостиничный номер и уговаривает своего слугу пойти к хозяину, которому задолжал, и попросить у него хоть какой-нибудь обед — молодой человек голоден.

И. Горбачев так появляется перед нами на экране, что мы сразу узнаем обо всех этих обстоятельствах, а попутно — и это самое главное — узнаем и такие качества характера молодого человека, которые уже дают нам довольно ясное представление о нем.

И. Горбачев приносит с собой то верное жизненное самочувствие, с которого только и может начинаться ощущение правды в искусстве актера, и это самочувствие передает зрителю. Мы живо воспринимаем и затруднительность положения Ивана Александровича, и то, как он гулял по городу без какой-либо определенной цели в надежде на какой-нибудь счастливый случай, и то, что, собственно говоря, этот молодой

человек вряд ли и может ставить перед собой какую бы то ни было определенную цель и тем более добиваться ее осуществления.

Посмотрите, как Хлестаков — Горбачев, лежа на постели, «разнообразно сжимает свои губы», точно, как и в большинстве случаев, выполняя ремарку Гоголя, — и вам уже станет многое ясным в характере героя. Вам уже очевидно, что Иван Александрович совершенно неспособен здраво рассудить о том, как ему лучше выбраться из затруднительного положения. Вам ясно, что этот щеголь «не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли».

В разговоре с Осипом, а затем с трактирным слугой Хлестаков—Горбачев предстает прежде всего как действительно приглуповатый, избалованный и капризный барчук, склонный к хамоватости и в любую минуту готовый «занестись». Жаль, конечно, что в фильме нет сцены первого разговора Хлестакова с трактирным слугой, когда Иван Александрович унижается и подличает, хотя в то же время и разыгрывает из себя барина, который, не в пример мужику, конечно же, должен обедать каждый день... Эта сцена гораздо рельефнее выявила бы склонность Ивана Александровича к подличанью — оно составляет неотъемлемую оборотную сторону фанфаронства, присущего ему и ему подобным. Но кинозритель готов примириться и с этой купюрой, так как и то, что передает Горбачев в сохранившемся разговоре с трактирным слугой, а перед этим с Осипом, все же намечает двойственность барственных и в то же время лакейских замашек Ивана Александровича.

Однако есть здесь одна купюра, с которой очень трудно согласиться, — пятое явление второго действия пьесы. Хлестаков, оставшись один, в ожидании обеда, за которым послал Осипа, предается мечтаниям. В пьесе — это по существу первый прорыв той самой «хлестаковщины», с целыми каскадами и водопадами которой мы столкнемся в дальнейшем ходе действия. Пока что — это лишь фантазирование наедине с самим собой. Но это фантазирование затем по стечению обстоятельств облекается в плоть и кровь.

Вспомним о ч е м мечтает Хлестаков, ч т о рисует ему раздраженное и подхлестываемое голодом воображение? Он ни за что не хочет расстаться с петербургским костюмом и жалеет, что «Иохим не дал напрокат кареты», а то подкатил бы Иван Александрович «эдаким чортом к какому-нибудь соседу-помещику под крыльцо, с фонарями, а Осипа сзади одеть в ливрею». И Хлестаков уже рисует себе в воображении, какой бы переполох поднялся в доме, как все были бы взволнованы и встревожены и как он, Иван Александрович, завел бы флирт с хорошенькой «дочечкой» помещика...

Да ведь это довольно точное изображение того, что и произойдет с Иваном Александровичем, принятым за ревизора! Разница будет только в том, что приключение, подстерегающее Хлестакова, намного превосходит сравнительно скромные притязания, на которые он отваживается в своих мечтах. Но уже и в этих его мечтаниях как нельзя более отчетливо вырисовываются и его «идеалы», и та мелкая жадность до жизненных благ, до почестей, которая живет в его жалкой, охочей до угодничества душонке. Вот эта-то важная сторона натуры Ивана Александровича и оказывается в значительной степени скрытой от зрителей фильма в результате изъятия монолога, что, конечно, во многом затрудняет решение задачи, стоящей перед И. Горбачевым.

Но какой замечательный реванш за этот невольный урон берет артист в следующих сценах (встреча с городничим), значительнейших по своему содержанию, по яркости заключенных в них комедийно-сатирических моментов. Можно сказать смело, что оба партнера Ю. Толубеев —

городничий и И. Горбачев — Хлестаков достойны здесь друг друга и главное — достойны текста Гоголя.

Правильно поступил В. Петров, что в этой части фильма он особенно точно и последовательно следует за автором «Ревизора», используя кинематографические средства для наиболее полного и выразительного изображения всего, предписываемого не только репликами действующих лиц, но и ремарками.

Как многозначительна та пауза, когда «у дверей вертится ручка», а Хлестаков «бледнеет и съеживается»!

Эта самая ручка, данная крупным планом, помогает фиксировать неожиданный, но так глубоко оправданный психологически переход, который совершает здесь в какие-нибудь секунды Хлестаков — Горбачев. Переход от вызывающе-угрожающего, дерзкого тона, даже с «металлом» в голосе («Да что он, как он смеет в самом деле? Что я ему, разве купец или ремесленник?.. Да я ему прямо скажу...»), к самому унизительному припадку трусости.

Хлестаков—Горбачев не только съеживается, но и пытается спрятаться за шинель. Это вполне оправданный штрих. Он как нельзя более соответствует тому состоянию страха, который не только соседствует у Ивана Александровича с безудержимой фанаберией, но и порождает эти фанаберию. У Ивана Александровича Хлестакова, хорохорящегося и «заносящегося», нет другого средства самозащиты.

И. Горбачев безошибочно и последовательно проводит своего героя через все перипетии разговора с городничим. С легкостью переходя от трепета перед возмездием к наглости, от отчаяния к неожиданному, но не вызывающему никакого удивления у приглуповатого Ивана Александровича триумфу, артист совершенно точно, верно и убедительно прочерчивает всю линию поведения Хлестакова.

К. С. Станиславский в рукописях третьего тома книги «Работа актера над собой» в качестве материала для уяснения законов работы актера использует работу над ролью Хлестакова. Раскрывая логику поведения Хлестакова в первой сцене пьесы, Станиславский отмечает: «...если Хлестаков — фанфарон и трус, то в душе он боится встречи с хозяином, а внешне храбрится и хочет быть спокойным. Чувствуя сзади взгляд своего врага, он даже бравирует спокойствием, в то время как по спине у него бегают мурашки».

Это замечательно меткое определение внутреннего состояния, которое испытывает Хлестаков, становится особенно очевидным, когда смотришь Хлестакова — Горбачева. Он и смертельно напуган и в то же время всеми силами старается бравировать. А это — то самое, что как раз и помогает с наибольшей четкостью и с наибольшей сатирической остротой донести до зрителя самую суть развертывающейся потрясающей по своему комизму ситуации.

Перед нами предстают Хлестаков и городничий, взаимно боящиеся друг друга, следующие каждый своей особой логике, результатом чего и является невероятное происшествие, которое вместе с тем до конца обнажает глубочайшую жизненную правду.

Сцена в гостинице была одной из лучших у И. Горбачева и в спектакле. Артист не только сумел сохранить в кинофильме сильные стороны своего театрального Хлестакова, но и развил их. Линия его поведения стала еще более органичной, выверенной в каждой детали, до конца оправданной внутренне.

Именно в этих эпизодах артист в наибольшей степени приблизился к тому, чтобы, говоря словами К. С. Станиславского, почувствовать не только с е б я в р о л и, н о и р о л ь в с е б е.

* * *

«Лгать значит говорить ложь тоном так близким к истине, так естественно, так наивно, как можно только говорить одну истину; и здесь-то заключается именно все комическое лжи».

Н. В. ГОГОЛЬ.

Сцены третьего действия «Ревизора» — это апофеоз «хлестаковщины».

Сохраняет ли И. Горбачев в кадрах, соответствующих третьему действию пьесы, ту верную и убеждающую линию внутреннего поведения, которую он нашел и закрепил в предшествующих эпизодах? Обогатил ли он так верно намеченный им образ?

Бесспорно, да.

Эпизод перед богоугодным заведением, соответствующий пятому явлению третьего акта, дан в несколько сокращенном (по тексту) виде, но главный урон здесь понес городничий, а не Хлестаков.

Сам по себе перенос действия из дома городничего к зданию богоугодного заведения вполне оправдан, а исполнитель роли Хлестакова от этого только выигрывает. На фоне унылой стены богоугодного заведения и серых горестных фигур его обитателей, выстроившихся вдоль стены, особенно остро воспринимается вся вздорность вопросов Хлестакова—Горбачева по поводу «лабардана» и пошлейшая глупость его откровенного признания: «Я люблю поесть».

В этой короткой сцене Горбачев особенно ясно дает почувствовать, до какой степени пуст и глуп его герой, который все происходящее воспринимает как должное и которому дела нет до того, почему же, собственно, его поят и кормят, почему ему показывают богоугодные заведения.

В этом эпизоде Хлестаков — Горбачев уже в несомненном подпитии, которое придает ему куражу, но это еще только своего рода увертюра к тому, что произойдет в доме городничего.

И вот, наконец, знаменитая сцена за бутылкой толстобрюшки, на которую не без основания так уповает Антон Антонович.

Можно по-разному проводить сцену упоенного вранья Хлестакова. Оно может развертываться как непрерывный и наполненный своеобразным пафосом монолог, лишь изредка прерываемый репликами Анны Андреевны и подобострастными односложными ответами чиновников, которые не только не приостанавливают хлестаковского словоизвержения, но еще подстегивают его. При этом линия речи Хлестакова будет итти все время кресчендо. В таком построении есть, конечно, свои преимущества, но вряд ли его можно считать единственно возможным.

И. Горбачев строит сцену вранья по-иному, используя возможности, которые открывает перед ним кинематограф, обязывающий к бо́льшему разнообразию планов, раккурсов, переходов, монтажных перебивок.

Безудержная фантазия Хлестакова в изображении Горбачева, если можно так сказать, накатывает на него волнами. Она то возносит его в эмпиреи, то несколько приспускает его, хотя на реальную землю, к трезвому осознанию своего действительного положения он так и не возвращается. Да и не может возвратиться. Иначе он не был бы Хлестаковым!

Хлестаков в этом эпизоде пьян, но артист ни в какой мере не увлекается этим мотивом и даже несколько отодвигает его на второй план. Опьянение от возлияний переплетается у него с опьянением от собственных слов, которое временами как бы «отпускает» его, но очень ненадолго и через какую-то минуту вновь овладевает им с новой силой.

Так, например, обычно слова о лестнице на четвертый этаж и Маврушке Хлестаков на театральной сцене произносит как бы только под чересчур сильным действием винных паров. И. Горбачев достаточно смело отступает от этой традиции. Именно перед произнесением этих слов

перебиваются кинематографические планы. Хлестаков — Горбачев встает и идет довольно твердыми шагами к столику, чтобы закурить сигару, и достаточно успешно это проделывает. Слова о Маврушке он произносит прежде всего по причине того самого чистосердечия, которое применительно к Хлестакову Горбачева поистине является синонимом глупости и пустоты. Только внезапно раздающийся смех, повидимому Марьи Антоновны (деталь, введенная режиссером), заставляет его вновь вернуться на утраченную было стезю рассказа об успехах в петербургском свете.

Кстати сказать, не подчеркивая чрезмерно опьянения Хлестакова, Горбачев нисколько не расходится с намерениями автора. Напомним, что Гоголь писал М. С. Щепкину: «Сцена, в которой он завирается, должна обратить особенное внимание... Не должно упустить из виду, что к концу этой сцены начинает его мало-помалу разбирать. Но он вовсе не должен шататься на стуле; он должен только раскраснеться и выражаться еще неожиданнее и, чем далее, громче и громче». Горбачев очень точно следует именно такому изображению поведения Хлестакова. Его окончательно разбирает только под конец, и голос его действительно звучит все громче и громче.

Особенно удачен момент, когда, проходя по фронту выстроившихся, как для парада, чиновников, Хлестаков, мгновенно перевоплощаясь в грозного начальника, с гневными «металлическими» нотами в голосе говорит о том страхе, который он будто бы навел на вверенный ему департамент и на сам государственный совет. Во всем облике Ивана Александровича действительно появляется нечто почти вдохновенное — это, несомненно, поэтическая минута его жизни...

Легкость в мыслях необыкновенная, полная неспособность сосредоточиться на чем-то одном определенном, безудержное увлечение плодами собственной фантазии, бессвязность и разорванность ассоциаций, экспромтность всех речений Хлестакова — все это сосредоточено в сцене за фриштыком у городничего в исполнении Горбачева. Но эта бессвязность и произвольность представлений, возникающих в его разгоряченном неожиданным успехом и вином мозгу, не имеет ничего общего с той патологической окрашенностью, которую порой приобретал образ Хлестакова у иных исполнителей, начиная с М. Чехова. Никакой психопатологии нет и в помине в Хлестакове Горбачева. Напротив, он и в сцене вранья остается тем же самым избалованным и приглуповатым барчуком, пользующимся завидным здоровьем, тем же трактирным денди, срывающим цветы удовольствия, каким мы его узнали уже по первой сцене.

Быть может, именно в сцене вранья у Горбачева особенно много отдельных ярких и свежих деталей — находок, невольно привлекающих внимание, как привлекает внимание все новое и неожиданное. Здесь и характерный жест, помогающий Хлестакову — Горбачеву изобразить «чиновника для письма, эдакую крысу», и нелепое подчеркивание последнего слова в обращении к Анне Андреевне — comprenez vous, и затрудненное забавное произнесение слова «главнокомандующий», и совершенно оригинальное произнесение реплики: «Ну что, брат Пушкин?» — «Да так, брат», отвечает бывало, «так как-то все...» и многое другое.

Хорошо, что артист ищет новое и свежее не только в главном, но и в деталях. В искусстве актера деталь значит очень много. Но именно поэтому приходится пожалеть, что не все эти оригинальные детали до конца оправданны.

Так нельзя безоговорочно принять то, что в той же фразе, которую якобы говаривал бывало Пушкин, Горбачев отделяет паузой последнее слово «все», произнося его уже не от лица Пушкина, а от себя, то есть просто констатируя, что он высказал все, что касается этой темы, и больше ему сказать нечего. Это неожиданно и смешно, но это явное отступление от Гоголя. А кроме того, не звучит ли здесь словцо «все» уж как-то

очень по-современному? Нет необходимости говорить о неуместности такого оттенка в устах гоголевского героя.

Вряд ли также уместно грассирование при произнесении фразы «есть другой Юрий Милославский». Получается, что Хлестаков называет действительно какое-то другое сочинение, и комизм его утверждения по существу не заостряется, а скрадывается.

Но, конечно, не эти детали решают дело. Важно то, что в сцене за столом у городничего И. Горбачев сумел передать особенность лжи Хлестакова, как своего рода поэтического выражения такой фантазии, которая рисует героя этой сцены и восхищенное им окружение во всей пошлости, мерзости и жалкости их мира, рисует их так, каковы они есть на самом деле.

* * *

«В первых сценах четвертого акта Хлестаков беседует с самим собою и является все тем же, все самим же собою, и не изменяет себе ни одним словом, ни одним движением. После дивных сцен с чиновниками города, у которых он набрал денег, он еще в первый раз догадывается, что его принимают не за то, что он есть, а за великого государственного человека. Причина этого явления и могущие выйти из него следствия не в силах остановить на себе его внимания. Это одна из тех голов, которые не в состоянии переварить самого простого понятия и глотают, не жевавши».

В. Г. БЕЛИНСКИЙ.

Сцены с чиновниками — из числа удачнейших во всем фильме. И значительная доля заслуги в этом принадлежит Горбачеву (что, разумеется, не умаляет удачи режиссера, оператора, художников).

Роскошная кровать, на которой раскинулся наш герой, нарядная просторная и светлая веранда, на которой он вкушает свой завтрак, веселый солнечный день и голубое небо за окном удивительно гармонируют с тем радужно-безоблачным настроением, в котором пребывает Хлестаков — Горбачев, проснувшись после фриштыка у городничего. Артист с замечательной последовательностью и внутренней цельностью проносит через весь фильм душевную пустоту своего героя, которую неспособны смутить никакие самые неожиданные повороты судьбы. Это отсутствие всякого соображения, пожалуй, особенно наглядно выступает перед нами в Хлестакове Горбачева в сценах с чиновниками.

С великолепным разнообразием оттенков проводит Горбачев эпизоды разговора с Ляпкиным-Тяпкиным, Шпекиным, Хлоповым, Земляникой, Бобчинским и Добчинским, используя все богатство гоголевского текста.

Как точна и выразительна интонация артиста в момент, определяющий всю дальнейшую вакханалию изымания взяток из карманов чиновников! Дрожащий всем телом Аммос Федорович уронил проклятые деньги, зажатые в кулаке. Хлестаков сообщает, что упали деньги, и, поднимая их, подтверждает: «Да, это деньги». Великолепна почти детская наивность, с которой Хлестаков — Горбачев произносит эти слова. Одна эта подробность бросает ярчайший свет на самую суть характера почтенного Ивана Александровича, искренне полагающего, что его чествуют от души, а не «из интереса».

С непрерывным нарастанием своеобразного внутреннего пафоса прокладывает путь Горбачев от случайного, как-то само собой происходящего получения денег «взаймы» у Ляпкина-Тяпкина, до резкого и категорического требования денег у Бобчинского и Добчинского.

Каждый раз при повторении просьбы (а затем требования) дать «взаймы» артист находит новые неожиданные и выразительные интонации. Он не просто вымогает деньги, а совершенно уверен, что каждый, у кого он просит, будет поистине осчастливлен его вниманием. Но он непрочь и встать в начальственную позу, вновь почувствовать себя тем

государственным человеком, каким он изобразил себя в предшествующей сцене.

Очень рельефно обнаруживает Горбачев в своем Хлестакове, как возникает у него — наконец-то! — мысль о том, что, пожалуй, все-таки его принимают не за того, кем он есть на самом деле. Это впервые приходит ему в голову, вероятно, только в разговоре с Хлоповым. Подлинно хлестаковским оказывается у Горбачева переход от шутливо-дружественного, даже несколько фамильярно-игривого тона, каким он произносит реплику о брюнетке, якобы сделавшей Луке Лукичу «маленькую затворочку», к грозно-начальственному тону в предложении о причине робости, внезапно овладевшей перепуганным смотрителем училищ: «А в моих глазах точно есть что-то такое, что внушает робость...». Сохраняя и даже усиливая тот же торжественно-официальный и величественный тон, Хлестаков произносит и неизменную фразу о престранном случае, произошедшем с ним в дороге и вынуждающем его прибегнуть к «займу». Это удачная и яркая находка И. Горбачева.

И как хорошо, что Горбачев в следующем затем эпизоде разговора с Земляникой вновь находит новые интересные и своеобразные детали, не повторяясь и одновременно сохраняя цельность рисунка. Как выразительно контрастирует в этой сцене карьеристски-угодническое прислужничество и доносительство достопочтенного Артемя Филипповича с бездумной беззаботностью пустейшего Ивана Александровича! Удачна и по замыслу и по выполнению мизансцена, когда Земляника наговаривает на своих коллег Хлестакову, а тот стоит у стола, со скучающим видом пожевывает какую-то травку, посматривает в окно, позевывает и совершенно равнодушен к его словам.

Хлестаков оживляется только тогда, когда разговор заходит про «клубничку». Тут Иван Александрович в своей сфере. Это то, что его может по-настоящему заинтересовать.

Своеобразное хлестаковское чистосердечие, о котором шла речь выше, И. Горбачев сохраняет и в эпизодах с чиновниками, но есть здесь некоторые единичные штрихи, не только лишние, но и противоречащие его собственному, так бережно и точно воплощаемому замыслу.

Чем, например, оправдано то, что после ухода Хлопова Хлестаков—Горбачев весело и заразительно смеется по поводу ошарашенного им Луки Лукича, а выпроводив Бобчинского и Добчинского, бросается на кровать и разражается еще более бурным смехом? Примечательно, что в тексте Гоголя ни в том, ни в другом случае нет никакого намека на то, что Хлестаков разражается смехом.

Почему смех Хлестакова воспринимается здесь как что-то ненужное, мешающее? Да потому, что при этом получается, будто Хлестаков осознает, что он ловко «разыграл» своих незваных и тороватых посетителей, что он в какой-то степени сознательно и намеренно использовал создавшуюся ситуацию и теперь подсмеивается над своими жертвами. Но ведь это противоречит тому основному мотиву всей роли, который Горбачев до сих пор сохранял и талантливо проводил.

Белинский писал, характеризуя самочувствие Хлестакова в начальных сценах четвертого действия пьесы: «Видите ли: его приняли за важную особу — оттого, что «у него в физиономии есть что-то внушающее»; это должная дань его личным достоинствам, а не другая, более важная для чиновников причина; что ему надавали денег, это не взятки, а заем, и он на ту минуту, как говорит, вполне убежден, что возвратит им свой долг» [1].

Горбачев и передает прежде всего искреннюю убежденность Ивана Александровича в том, что все блага, сыплющиеся на него, как из рога

[1] В. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, стр. 498.

изобилия, следствие его «внушающего вида». И хотя именно в этих сценах у Хлестакова и мелькает проблеск догадки, что тут дело не чисто, но это все же не уничтожает его глуповато-самоуверенного убеждения в том, что в нем и впрямь есть «что-то такое».

Как же иначе можно объяснить, что и в следующей сцене с купцами Хлестаков с еще большим пафосом утверждает, что он взяток не берет? И. Горбачев ярко раскрывает непоколебимую и искреннюю убежденность Хлестакова в этой его «неподкупности». Какой сатирический эффект скрыт в его задорно-мальчишеском и одновременно начальственном окрике: «Нет, вы этого не думайте: я не беру совсем никаких взяток!» И вот этой-то линии, последовательно проводимой исполнителем, и противоречит в известной мере смех Хлестакова в моменты, о которых шла речь.

Кстати, очень жаль, что из короткой реплики Хлестакова, предваряющей сцену с чиновниками, в фильме оказались выкинутыми едва ли не самые главные слова: «Здесь, как я вижу, можно с приятностию проводить время. Я люблю радушие, и мне, признаюсь, больше нравится, если мне угождают от чистого сердца, а не то, чтобы из интереса». В этих словах заключена краткая, но исчерпывающая характеристика и уровня понимания Хлестаковым происходящих с ним пертурбаций и его психологического состояния, отвечающего самой сути его натуры.

В сцене с Пошлепкиной и унтер-офицершей И. Горбачев хорошо передает жалкую растерянность Хлестакова, сталкивающегося теперь уже не с приятностями, а с неприятностями своего «ревизорского» положения. Но в этой сцене, которой режиссер придал несколько облегченный характер, внимание зрителя невольно сосредоточивается на преимущественно внешних моментах — на падении Свистунова, на том, как Хлестаков норовит защититься цветочным горшком от натиска слесарши, и на прочих деталях, отвлекающих от главного.

Нельзя не посетовать на то, что, введя в этот эпизод ряд непредусмотренных Гоголем моментов, режиссер в то же время не воспользовался тем, что прямо предписывает Гоголь и что именно в кино могло прозвучать с силой, с какой вряд ли может прозвучать в театре. Мы не видим ни рук, высовывающихся в окно с просьбами, ни «фигуры во фризовой шинели, с небритою бородою, раздутою губою и перевязанною щекою», ни других, показывающихся за нею «в перспективе», как пишет Гоголь. Жаль, что создатели фильма не воспользовались этими ремарками. Воплощенные на экране, они дали бы возможность показать тех, кто питает надежду «на избавление от дурных городничих и всякого рода хапуг» (Гоголь), и открыли бы, несомненно, новые возможности перед исполнителем роли Хлестакова.

* * *

«Гоголь находит сценическое движение в неожиданностях, которые проявляются в самих характерах, в многогранности человеческой души, как бы примитивна она ни была. Только человеческая душа дает ему материал для сценического развития фабулы. Углубляясь в определенные характеры, поставленные в известные условия, великий комик находит в них такие неожиданности и эти неожиданности так поражают и наполняют душу художника таким радостным волнением, что он с непоколебимой убежденностью пользуется ими для сценического движения комедии».

Вл. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО.

В своей известной речи о тайнах сценического обаяния Гоголя, откуда взят стоящий выше эпиграф, Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что в четвертом акте «Ревизора» кипучий, искрящийся темперамент его автора «выливается в ряд быстрых и шаловливых сцен». Выдающийся

режиссер, конечно, имел в виду прежде всего заключительные явления четвертого действия. В них на протяжении буквально нескольких минут быстро мелькающего сценического времени Хлестаков успевает объясниться в любви и супруге и дочке городничего, и оказаться помолвленным с Марьей Антоновной, и умчаться на лихой тройке с бубенчиками от осчастливленного им семейства Антона Антоновича.

К этим сценам в наибольшей степени относится замечание Гоголя о том, что в Хлестакове «всё сюрприз и неожиданность». Вернее сказать, здесь перед исполнителем открываются особенно благодарные возможности для обнаружения этого важного свойства характера Хлестакова. И. Горбачев хорошо воспользовался ими, в чем ему очень помог режиссер.

Зритель отчетливо воспринимает, что и здесь Хлестаков остается самим собой — ничтожным существом без царя в голове, действующим под влиянием минуты, совершающим самые невероятные пируэты с той самой легкостью, которая позволила ему и, не задумываясь долго, переселиться в дом городничего, и изобразить из себя государственного человека, и обобрать чиновников и купцов с искренней уверенностью, что он берет у них «взаймы», и совершить еще много такого, на что его натолкнули обстоятельства, нечаянно и независимо от него сложившиеся.

В двух следующих один за другим «пассажах» у Хлестакова—Горбачева особенно наглядно и комически выразительно выступает на первый план то, что именно обстоятельства толкают Ивана Александровича в силу качеств его пустейшей натуры на самые неожиданные поступки, о возможности которых он и сам не догадывался за секунду до того, как он их совершает, и о которых он забывает через минуту после того, как совершит.

В эпизодах объяснений с Марьей Антоновной и Анной Андреевной у Горбачева вновь немало примечательных метких деталей. Вспомним хотя бы великолепный, чисто хлестаковский обрыв фразы в обращении к Марье Антоновне: «Помилуйте, сударыня, мне очень приятно, что вы меня приняли за такого человека, который...». Это «который», как его произносит Горбачев, многого стоит: вся пустота Ивана Александровича как нельзя лучше передается в интонации — многозначительной внешне и совершенно пустопорожней внутренне. Здесь как-то особенно ясно ощущаешь, что пустейший человек действительно начинает фразу, не зная, как ее кончит, а кончая, уже успевает забыть, как начал.

С этой деталью может сравниться только совершенно бесподобная по своему «чистосердечию», по естественности звучания реплика в момент отъезда Хлестакова. Уже облаченный в шинель-разлетайку и в цилиндр, Хлестаков—Горбачев в полнейшем благорастворении духа прощается с Антоном Антоновичем и «маменькой» Анной Андреевной. Он только что проделал невероятнейшие деяния — объяснился в пламенных чувствах и матери и дочери и успел тем не менее получить от мамаши благословение на брак с дочкой. Пожалуй, тут может закружиться голова и не у одного Ивана Александровича!

Но вот лошади поданы. Все кульки и сахарные головы, полученные от купцов, спрятаны и увязаны запасливым Осипом в стоящий у дома возок. И Иван Александрович уже забыл, что он только что стал женихом! Горбачев прекрасно демонстрирует это — без всякой нарочитости, просто и естественно. Робко спрашивает городничий: «А когда же, то есть... вы изволили сами намекнуть насчет, кажется, свадьбы?» Хлестаков—Горбачев какое-то мгновение даже не может сообразить, о чем, собственно, идет речь. Но тут его взор падает на Марью Антоновну, и с великолепной небрежностью, чуть махнув в ее сторону ручкой, Хлестаков отвечает: «А это... На одну минуту только... на один день к дяде — богатый старик...»

Однако, как ни выразительны финальные сцены Хлестакова, все же именно в эпизодах объяснений с Марьей Антоновной и Анной Андреевной проявляется недостаточная яркость и даже, пожалуй, недостаточная резкость одной существенной краски образа.

Возможно, что в данном случае некоторое значение имеет и внешне фарсовая трактовка, которую получила в фильме, как это уже было справедливо отмечено в печати, роль Марьи Антоновны. Речь идет о том, что именно сцена объяснений Хлестакова с Марьей Антоновной несколько выбивается из стиля гоголевской комедии и из стиля эпохи. И. Горбачев ведет и этот момент роли психологически правдиво, он точен и верен в своих интонациях. Но не слишком ли мало во всем его поведении в этом эпизоде той жеманности, того жантильничанья и манерности, которые диктуются и всем характером ситуации и характером героя?

Здесь-то и должна с наибольшей яркостью проявиться вся «галантерейность» обращения героя с дамами, вся «трактирность» его «дендизма», вся эфемерность его претензий на «культуру». Здесь никак не повредила бы бóльшая резкость, бóльшая сгущенность красок, которая, конечно, не должна переходить в грубоватость и нарочитость, как это в некоторой степени получилось у исполнительницы роли Марьи Антоновны.

В этй связи надо сказать об одной существенной особенности экранного воплощения Хлестакова, которая отчасти обеднила его образ, но за которую артист не несет ответственности. Речь идет об отдельных купюрах в тексте роли. Сам по себе вопрос неизбежности купюр вряд ли подлежит дискуссии. Но, к сожалению, сокращение небольших кусков и даже кусочков из монологов и реплик Хлестакова ослабило один важный момент его характеристики.

Это выпавшая вместе со всей сценой реплика Хлестакова в первом разговоре с трактирным слугой: «Он думает, что как ему, мужику, ничего, если не поесть день, так и другим тоже. Вот новости!» Это слова Хлестакова в сцене разговора с городничим: «Теперь не те потребности; душа моя жаждет просвещения». Это, наконец, замечание, отпускаемое Хлестаковым в ответ на философствование городничего, в сцене, разыгрывающейся в фильме перед богоугодным заведением: «Я, признаюсь, сам люблю иногда заумствоваться: иной раз прозой, а в другой и стишки выкинутся». Это и некоторые другие сокращения, в которых звучит все тот же мотив.

Получилось так, что все эти сокращения приглушили претензии Ивана Александровича на то, что и он прикосновенен к просвещению, которые так последовательно и выразительно подчеркнуты в комедии.

Гоголь наносит сокрушительный удар по хлестаковщине как порождению самодержавно-крепостнической действительности и тем, что показывает всю вздорность, всю нелепицу утверждения мира хлестаковых и сквозник-дмухановских, как якобы средоточия чего-то высшего. Этот мотив важен не только для раскрытия содержания всей комедии в целом, но и для сатирического изобличения самого Ивана Александровича. Белинский говорит о Хлестакове: «Он франт и щеголь, потому что дурак и столичный житель: глупцы скорее всего перенимают внешние стороны высшей их жизни»[1]. Хлестаков и выступает в комедии как такой глупец, перенимающий внешние стороны, у которого все напоказ, все только внешняя декорация, а за ней пустота, вздорная светская ветреность. Именно в этом качестве Хлестаков — олицетворение мира фальши, лжи, лицемерия и глупости, с которого срывал маску пристойности и благовидности Гоголь.

Претензии Хлестакова на «просвещенность» — характернейшее проявление его претензий на «благородство», которым он искренно кичится,

[1] В. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, стр. 492.

считая себя существом «высшим» по сравнению с каким-нибудь мужиком. Разоблачая эти претензии, Гоголь и показывает нам Хлестакова не просто человеком без царя в голове, но и «подляшкой» и «щелкопером во всех отношениях»[1].

Жаль, что купюры, сделанные в роли Хлестакова, помешали исполнителю ее до конца с предельной остротой раскрыть эту сторону образа.

Впрочем, можно ли вообще до конца и до предела исчерпать богатство содержания, которое таит в себе гоголевский Хлестаков? Можно и нужно стремиться к этому. И артист И. Горбачев в кинофильме «Ревизор», поставленном В. Петровым, сумел внести много своего, ценного и важного в решение этой необъятной задачи.

---

[1] Письмо Гоголя к И. И. Сосницкому от 2 ноября 1846 г.

Н. ВЕЛЕХОВА

СИЛА СМЕЛОЙ САТИРЫ

(Ю. Толубеев в роли городничего)

О том, что городничий — Антон Антонович Сквозник-Дмухановский — важнейшая, центральная фигура гениальной комедии «Ревизор», сказал великий русский критик В. Белинский. Вопрос о герое комедии Н. Гоголя — не предмет споров эстетических; речь идет об идейной общественной направленности «Ревизора».

Определить главное лицо комедии «Ревизор» — значит решить вопрос о том, что изображено в ней и какие общественные явления взяты под уничтожающий обстрел гоголевского язвящего смеха. А Гоголь осмеял в своем «Ревизоре» «узаконенный порядок вещей и правительственные формы», как он сам писал после премьеры комедии.

Поставив целью рассказать о чиновничьем произволе, об обмане, взяточничестве и самоуправстве людей, находящихся на государственной службе, Гоголь тем самым обличил всю общегосударственную систему царской России, стоящую за этими людьми, обнажил произвол и беззаконие самодержавно-крепостнического строя. За уездным городом и его чиновниками, выведенными в «Ревизоре», стоял мрачный и уродливый силуэт всей николаевской России. В этом обличении, перехлестнувшем нравственные этические рамки и ставшем обличением социальным, — сила и бессмертие гоголевского «Ревизора».

И только тогда, когда это обличение становится идеей постановки, ее центральной мыслью, «Ревизор» приобретает глубокое идейное звучание и сатирическую остроту; тогда полностью раскрывается его реалистическое содержание, как оно раскрывалось великими русскими актерами Щепкиным и Провом Садовским, Сосницким, Давыдовым и Москвиным, гениально разоблачавшими городничего.

«Ревизор» — это комедия о жестокой ошибке чиновного держиморды, угнетателя и душителя; это великолепный злой смех над превращением палача в жалкую, смешную жертву, превращением чудесным, ибо оно помогло до дна обнаружить дрянную душонку городничего, открыть всю подноготную его «управления» людьми, всю преступность и аморальность этого сколка с сотен и тысяч царских градоправителей, жандармов и сатрапов, восседавших на шее у русского народа.

Комедия Гоголя при всей остроте, резкости, гиперболичности ее образов — комедия психологическая, и главный объект, чья психология подвержена в ней гениально острому, чудесно прозорливому раскрытию и обобщению,— психология самоуправца и вымогателя городничего Сквозник-Дмухановского.

Это не значит, что ярчайшую сатиру, блестящую драматическую гиперболу мы пытаемся «подстричь», приравнивая ее к жанру психологической драмы. Сатира «Ревизора» неповторима. Но своеобразие разящей

гоголевской сатиры в том, что смех предшествует, сопутствует и помогает обнажению душ героев, анализу их внутренней жизни; своеобразие ее в том, что гротеск и гипербола Гоголя вызваны свободным, органичным проникновением в природу и сущность людей — носителей социального зла в дореволюционной России.

Сколь ни привлекательна талантливость и острота изображения Гоголем похождений пустого вертопраха Хлестакова, — не это основа комедии. Об этом говорит и сам Гоголь.

Для городничего, **при** фигуре Сквозник-Дмухановского существует в пьесе Хлестаков; вся его необычайная история — лишь трагикомический этап в жизни неуязвимого жулика и безукоризненного вора — городничего; Хлестаков—это всего-навсего подвернувшаяся на его пути скользкая арбузная корка, на которой оступилась грузная туша российского градоправителя. Хлестаков способствует раскрытию образа городничего. И если нарушается гармония соотношения этих фигур, если похождения Хлестакова выступают в режиссерской трактовке на передний план и Хлестаков делается центром событий, затеняется идейная, социальная сущность комедии.

Неслучайно в формалистических спектаклях «Ревизора» Хлестаков становился главным действующим лицом, а его приключения — предлогом для эстетских трюков. Мысль комедии тонула в искусственно созданной водевильной атмосфере.

Формалистов, коверкающих и искажающих замечательную комедию, не привлекал образ городничего. В этом была определенная закономерность. В центре внимания режиссеров-формалистов оказывалась «хлестаковиада» — необычайные похождения Ивана Александровича Хлестакова, превращенного в эксцентрического героя, и «Ревизор» превращался в цепь трюковых сцен. Таков был «Ревизор» в наиболее формалистической трактовке — в спектакле Мейерхольда.

«Герой комедии — городничий...» — утверждает Белинский; Хлестаков — «второе лицо комедии». «Многие почитают Хлестакова героем комедии, главным ее лицом. Это несправедливо. Хлестаков является в комедии не сам собою, а совершенно случайно, мимоходом, и притом не самим собою, а *ревизором*. Но кто его сделал ревизором? *страх городничего*... он создание испуганного воображения городничего, призрак, тень его совести... интерес зрителя сосредоточен на тех, которых страх создал этот фантом...»

Так великий русский критик задерживал внимание читателя на главном — обличительном, сатирическом содержании комедии.

* * *

«...Найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит, вот что обидно! Чина, звания не пощадит...» — кричит, потеряв самообладание, забыв о слушающей его толпе, городничий — Ю. Толубеев. На лице его, глядящем с экрана, не страх, не испуг — нет. Оно выражает крайнюю степень смятения, то состояние душевного потрясения, ощутив которое человек подводит итоги своей жизни... Не грехи страшны — разоблачение ужасает этого человека с тяжелым лбом, мясистым и плотоядным лицом и острыми проницательными глазками. Мысль о разоблачении, о публичном осмеянии встает перед ним, как призрак недалекой гибели. Страшно городничему явиться перед светом во всей наготе своей, во всем обнажении своего ничтожества, ибо это пошатнет власть его и ему подобных притеснителей и губителей всего живого, ибо смех укрепит силу непослушных, непокорных. В смехе открытом, смелом, разящем зло и порок, видит городничий своего врага. И перед этим врагом он беззащитен.

Мы словно читаем эти мысли на потрясенном, отразившем все внутренние движения лице городничего — Ю. Толубеева. Занимающее весь кадр, это лицо сосредоточивает на себе внимание зрителя. Важнейший во

«РЕВИЗОР». Ю. ТОЛУБЕЕВ В РОЛИ ГОРОДНИЧЕГО

всем фильме, этот монолог заставляет нас понять замысел, идею фильма. Она раскрывается через судьбу городничего. Эта судьба — центр фильма, художественный и идейный.

В подлинном искусстве неощутима грань, которая отделяет конкретный факт от обобщения. Мы не замечаем, как в последнем монологе Ю. Толубеева образ городничего поднимается на ступень широкого социального обобщения, как в монологе городничего начинают звучать голоса десятков и сотен городничих, а его частная, индивидуальная судьба, гениально разоблаченная Гоголем, становится судьбой множества ему подобных.

Исполнение Ю. Толубеева примечательно тем, что в его образе городничего с исключительной остротой, силой и смелостью раскрыта воинствующая публицистическая, общественная направленность сатиры Гоголя.

Как это началось? Откуда вел артист своего героя? Какими путями шел он с ним по событиям пьесы?

На первый взгляд кажется: ясно и просто, как говорится, без мудрствования лукавого решает артист свой образ. Вот первый кадр — выход городничего к приглашенным чиновникам. Он стоит посреди комнаты в красном стеганом шлафроке, тяжелый, приземистый, весь сосредоточившийся на одной мысли. С первыми словами он идет к чиновникам торопливо, переваливаясь тяжелым телом с одной стороны на другую. Аппарат следует за ним, сосредоточивая внимание на движениях городничего, передающих его крайнюю озабоченность. Он словно забыл о своей военной выправке, неподтянутый, по-домашнему откровенный. Важнейшая, необычная задача занимает его, а в таких случаях не до церемоний. Тяжесть множества мыслей, догадок, уверток, пронесшихся в его голове, ясно отразилась на лице городничего — Толубеева, сделала его взгляд рассеянным, а лицо застывшим. Он жил до сего утра, не ведая поражений; он положил уйму сил, выносливости, изворотливости на взбирание по служебной лестнице; он брал, отнимал, крал, обманывал старого и малого, и его боялись все от мала до велика.

И вот подкралось к нему незаметно, неслышно одно словечко: «возмездие». Это слово было для городничего столь же пугающим, сколь были велики его преступления. И поэтому тайный страх вошел в душу городничего вместе с получением письма, предупреждающего о приезде ревизора. Эта весть заставила его встревожиться, но вместе с тем и насторожиться. И городничий, обдумав тщательно все свои действия и поступки, собрал свое чиновное «воинство», чтобы сделать всем «смотр» и дать необходимые указания и поручения.

Решение этого эпизода артистом определяет главную особенность всего исполнения Толубеевым роли городничего — это подлинность переживания, полнота психологического раскрытия внутреннего состояния героя, то, что можно назвать драматизмом комедийного образа. Толубеев владеет этим умением в совершенстве. Он глубоко, органично «влез в шкуру» изображаемого лица, по выражению Щепкина, и живет его страстями, его мыслями и целями. Благодаря этому перед нами не абстрактно гротесковый сатирический образ, а живой, правдивый, типический характер человека, попавшего под обстрел сатиры и проявляющего истинно свойственные ему уродливые и подлые стороны. Эти внутренние качества, выявляющиеся в правдивом, живом исполнении артиста, обладают той насыщенностью, той яркой окраской, которая сообщает образу остроту, гиперболичность, гротесковость. Эта внутренняя гротесковость, донесенная артистом правдиво и смело, но с чувством художественной меры и вкуса, отличает исполнение Ю. Толубеева.

Опершись кулаком о стол, он зачитывает письмо. Каждое слово, касающееся важного сообщения, расценил городничий, взвесил в уме

своем и на взволнованный вопрос: «Зачем к нам ревизор?» отвечает сурово и уверенно:

«Зачем! Так уж, видно, судьба... До сих пор, благодарение богу, подбирались к другим городам. Теперь пришла очередь к нашему».

Вот она, битва за жизнь. Пришла очередь городничего быть призванным к ответу.

Городничий—Толубеев взволнован. Нервы его напряжены. Он не может долго бездействовать. Он встает, идет к Землянике. Как серьезны, внушительны по тону голоса его советы:

«...сделайте так, чтобы все было прилично: колпаки были бы чистые, и больные не походили бы на кузнецов... Да и лучше, если б их было меньше; тотчас отнесут к дурному смотрению или к неискусству врача».

Он вышел из зала, но тотчас вернулся и уже стоит на первом плане, в центре внимания зрителя:

«...Вам тоже посоветовал бы, Аммос Федорович, обратить внимание на присутственные места. У вас там в передней, куда обыкновенно являются просители, сторожа завели домашних гусей с маленькими гусенками...»

И дальше:

«...заседатель ваш... он, конечно, человек сведущий, но от него такой запах, как будто бы он сейчас вышел из винокуренного завода — это тоже не хорошо... Можно ему посоветовать есть лук или чеснок, или что-нибудь другое».

Городничий—Толубеев серьезен, назидателен, давая эти советы, ибо ему кажется, что нелепо и несправедливо требовать от подчиненных большего, к примеру, отказа от взяточничества... Этот грех, по мнению городничего, — прирожденный грех человека. Герой Толубеева свято убежден в этом. Нужно только «прикрыть» этот грех видимостью внешнего благополучия в городе.

Городничий делается особенно строг и задумчив, когда говорит:

«Да, таков уж неизъяснимый закон судеб: умный человек или пьяница, или рожу такую состроит, что хоть святых выноси».

«Неизъяснимый закон судеб»! Городничий — Толубеев произносит эту нелепейшую фразу так, словно он действительно изрекает философскую истину. В этой интонации — зерно его состояния: он глубочайшим образом уверен, что решает вопросы огромной важности, он верит, что дает свои советы подлинно во имя спасения города. А посмотреть, какой невероятно примитивный, ужасающе убогий и комично-вздорный характер носит все, что он говорит, что он советует! Но это определяет всю жизнь, быт, кругозор городничего, чиновников, обывателей города. Так они живут в предельном духовном убожестве. И поэтому Толубеев ни разу не подвергает сомнениям переживания и думы городничего. Он живет в роли интересами героя. Что же, разве от этого менее смешно, менее убого содержание его речей? Конечно, по закону истинной комедии, нелепость и невероятная узость мысли городничего проступает с особой остротой и отчетливостью именно в оболочке серьезных, вдумчивых, солидных речей. А зритель, испытывая постоянное желание смеяться, ловит каждое слово, ибо смешна сущность этого слова.

Вот он замер, что-то обдумывая, ибо он по-своему умен и проницателен: «Инкогнито проклятое», — говорит он, шевеля мягкими губами, которыми природа наделила его словно в помощь для создания лживых, обманчивых, добрейших улыбок. Повторяя это слово, его губы как будто живут, словно ждут других слов, могущих разъяснить пугающую тайну. Встревожен городничий. И в это его тревожное душевное состояние донесение сплетников Добчинского и Бобчинского о чиновнике, остановившемся в трактире, пало, как зерно во взрыхленную почву. Не раздумывая, не разведывая, поверил он известию, ибо страх в этот момент

поднялся со дна души и затуманил пронырливый ум градоправителя, замутил его лукавый взор. С холодеющим от страха сердцем бежит городничий — Толубеев по комнатам своего дома; его гонит одно желание: скорее взять событие в свои руки, скорее пресечь все возможные пути, по которым правда идет к воображаемому ревизору. Городничий распоряжается, командует, старается все предусмотреть, сдерживает свое волнение, и, если бы не проклятые оговорки, вроде «пусть каждый возьмет в руки по улице», да не коробка, водрузившаяся на голову вместо шляпы, никто не догадался бы о глубине внутренней тревоги городничего. Толубеев не выплескивает ее наружу, но зритель ощущает силу этой тревоги, ибо именно она не позволяет городничему, только что проявившему столько предусмотрительности, разглядеть подлинные размеры опасности. Глядя на перепуганного, готового бежать Хлестакова, слыша его откровенные признания, городничий—Толубеев воспринимает лишь то, что, как химера, заполнило его сознание: перед ним раскрытое, наконец, инкогнито. Напряженное до предела сознание городничего ломает и меняет факты по-своему, городничий действует по построенному им плану, даже если этот план идет вразрез с действительностью, — ведь только в этом плане он видит спасение свое.

Это сложное внутреннее состояние с редкой глубиной и правдивостью передает артист. Его герой сражается за свою шкуру, и ради этого он использует все известные ему приемы борьбы: обман, подкуп, ложь, собственное подлое унижение... Как меняется городничий — Толубеев в сцене встречи с Хлестаковым, переходя от выражений несдерживаемого животного страха к приемам «светской» обходительной беседы в те редкие минуты, когда ему кажется, что он прибирает Хлестакова к рукам. Тогда на помощь приходят обаятельнейшие улыбки, мягкие, ласковые раскаты голоса. Вот они идут к столу (грязнейшему столу затрапезного номера); городничий услужливо ступает на полшага сзади Хлестакова, осторожно переставляя огромные ноги, чтобы не оскорбить гостя грубым движением. Вот они сидят друг против друга, беседуют... Как интересна игра выражений на лице толубеевского героя: «очаровательная» улыбка растягивает его небольшие губы, бежит складочками к глазам, и все лицо его вот-вот примет выражение доброты и приятности. Но вдруг словно кто-то смывает эту улыбку с лица городничего, губы жестко смыкаются, и все лицо застывает в тяжелой неподвижности — типичном состоянии для него.

Так живет лицо городничего, выражая смену его настроений, передавая сложное состояние внутреннего напряжения, в котором он находится. Ведь и в эти минуты явь, объективная реальность событий не становятся ясными городничему. Призрак ревизора, призрак возмездия в это страшное утро столь крепко врос в самое существо его, что достаточно Хлестакову только повысить голос, только топнуть ногой, как замирает от ужаса многогрешная душа Сквозник-Дмухановского. Он, обманувший трех губернаторов, он, который «мошенников над мошенниками обманывал; пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать», в полном отчаянии слушает вранье Хлестакова, то и дело сбивающегося с заурядной логики, и верит в могущество этого враля. Верит настолько, что мысль о мере наказания градоправительских грехов наконец побеждает выдержку городничего. Лицо его расплывается в нечто бесформенное, широкое, размякшее; глаза, едва не встретившиеся у переносья, заплыли мутным туманом, руки, плечи, весь громоздкий корпус городничего ходят ходуном, как листья на ветру, словно в них нет весу. И долго не удается Антону Антоновичу утишить этот безумный вихрь внутреннего смятения, поразивший и язык его.

Вот, изнемогая от вина, успеха, экстаза лжи и самозванства, валится Хлестаков на руки городничему. Как он ясен в этот момент — этот

пустышка и враль, он обнаружил всю сущность свою! Но ничего не видит отчаянный взор городничего, ничего, кроме рокового создания своей нечистой совести. Перед ним в обличье пьяного, никчемного мальчишки — грозный ревизор, суровый представитель закона.

«Ва-ва-ва-ва...» — начинает городничий, словно в крайнем опьянении, тупо водя головой,— «ва-ва-ва-ва...» И так до тех пор, пока ему не удается, наконец, произнести: «Ваше превосходительство, не угодно ли стдохнуть».

Жалок стал Антон Антонович Сквозник-Дмухановский, ох, как жалок и смешон! Все стадии добровольного унижения человеческого достоинства ради спасения живота своего проходит он в тончайшем, ясном, последовательном рисунке Толубеева.

Вот наступило самое страшное — мысль о возмездии воплощается в действительность: жалобщики проникли к Хлестакову. Городничий узнал об этом. Теперь можно только в ногах валяться, на животе ползти...

Городничий вбегает к Хлестакову, смешно расставив ноги, переваливаясь сильнее обычного, потому что ноги его сейчас вовсе ослабли, не держат тяжелый корпус, плохо повинуются устремлению тела вперед. Он почти ковыляет по комнате с жалобным стоном «не погубите», он плетет совершенно несуразные слова о высекшей себя унтер-офицерше.

Ужас овладел им настолько, что городничий совершенно ничего не понимает. Известие о помолвке Хлестакова с его дочерью, которое сообщает ему Анна Андреевна, повергает городничего в еще большее отчаяние. Ему кажется, что жена сошла с ума, что она произнесла нечто в высшей степени кощунственное и что это сейчас его погубит окончательно. Надо предотвратить эту новую беду. Он обращает молящий взгляд к Хлестакову и со всей убедительностью, как-то очень доверительно начинает объяснять, не обращая внимания на удивленные гримасы жены:

«Не извольте гневаться, ваше превосходительство: она немного с придурью, такова же была и мать ее».

Ему чуть ли не силой суют в руки икону, и городничий, машинально повинуясь, берет ее, следуя движениям жены. Забыв все, забыв даже исконно русский обряд благословения жениха и невесты, он приближает к лицу Хлестакова обратную сторону иконы. Затем поправляет ошибку, перевернув икону, и отходит в сторону, чуть пошатываясь, так и не поняв, что сделал...

Как широко, добротно хохочет городничий — Толубеев, поверив в возможность своего родства с могущественным гостем! Тысячи пудов, верно, спали с его души; все страхи, все тревоги, предчувствие беды — все оставило, освободило Антона Антоновича, он выпрямился от согбенного положения, принятого им в присутствии Хлестакова, стал казаться крупнее, ходить медленно и свободно. Его мечты о будущем не просто широки — они дерзновенны. Мы видим его лицо, данное крупным планом: в нем появилась вальяжность, оно приобрело выражение величавое.

Нас поражает, как бесследно исчезли с его лица напряженность, испуг, подобострастие, как твердо выпрямилась его шея и приподнялась голова, давая возможность взгляду городничего скользить сверху вниз по окружающим, как жестко сомкнулись челюсти! И как особенно выразительно жадно и холодно засветились его глаза на словах: «все эти титулярные, капитаны, городничие... Обедаешь, где-нибудь у губернатора, а там: стой городничий!.. Вот что, канальство, заманчиво».

Вот что заманчиво: подняться над самим собой, получить возможность распоряжаться той судьбой, которая вчера еще была его собственной, презирать эту судьбишку, потому что есть пути более выгодные, места более подлые, возможности для преступлений более безграничные. В этом — весь городничий, в этом — страшное существо бюрократиче-

ской машины царской России, каждая ступень которой утопает все в бóльших и бóльших человеческих слезах и крови.

А разве не может этот городничий войти в высший чин, разве не место ему в Петербурге, при дворе? Да, он готов для этого — взгляните лишь на его поступь, лицо, взгляд. Можно с уверенностью сказать, что в нем живут безграничные возможности для приближения к высшей власти в царской России, что он годится для использования в качестве представителя любой ступени угнетения народа: в городничем Толубеева достанет для этого подлости, жестокости и изощренности.

Аппарат приближает к нам лицо городничего, широко раскинувшегося на диване. Он снял мундир, расстегнул жилет. Голубая, горохами, рубаха обтянула его могучую грудную клетку. Он хохочет, обнажив редкие, но крепкие зубы. И вдруг смех исчезает с лица городничего. К нему входят купцы. А! Вот на ком можно попробовать силу освободившихся мускулов, расправив застывшие в долгом полупоклоне перед Хлестаковым плечи. Сейчас мы увидим городничего во всем его «великолепии», в его деловом, обычном состоянии. Он идет к купцам, твердо, тяжело шагая. Мы видим его спину, широкую, могучую, занимающую весь кадр. А через нее, сверху вниз, следуя за взглядом городничего, можно увидеть купцов, полегших у ног его. Да ведь и купцы не мелки, не слабы, сами плуты и воры, а всех их прибрал к рукам, придавил к ногтю этот человек с жесткой хваткой вымогателя и приобретателя.

Но он только поизмывался, побаловался над униженным врагом. Купцы и так в его руках, не уйдут. Для него важно пугнуть их как следует, чтобы помнили, с кем имеют дело.

Он знает свою силу; он сейчас почти значителен, этот человек с жестко проницательным взглядом, с волевой складкой подбородка и тяжелой линией скул.

Вот он каков, когда ему везет, когда его двигают вперед, вот он — надежда и оплот самодержавия!

«Это ничего, что я пресмыкался и ползал на животе перед Хлестаковым, — словно говорит весь вид городничего. — Все пути годятся, все средства хороши ради такого результата, ради столь близкого приближения к идеалу жизни, к тайной сокровенной мечте».

Мечты городничего реальны в условиях окружающей его действительности. Эти «дерзновенные» мечты о генеральстве — перспектива той жизни, которую он вел, это путь души подлой и преступной, сухой и бесчеловечной.

Городничий — Толубеев идет по залу. Он движется покойно, легко, свободно. Твердая поступь, величавая осанка. За ним, ловя каждый шаг, каждый поворот корпуса повелителя, семенит толпа уездной «знати». В кадр попадает попеременно то одно, то другое «свиное рыло». Вот целая толпа их. Но ярче всех спокойное лицо городничего. В этот момент городничий особенно страшен, страшен полным отсутствием в нем человеческих побуждений и чувств, страшен своей хамелеонской душой, страшен своей аморальностью и душевной опустелостью, но более всего той возможностью расцвета и применения преступных сил, которая теперь дана ему жизнью. Раскрылся городничий полностью — от подлости до дерзания — и все в нем отвратительно, все отталкивающе. Перемена, перевоплощение, происшедшие в нем после отъезда Хлестакова,— это возврат к обычному его состоянию. Теперь мы понимаем, какой жестокой, несгибаемой силой полон этот чиновный держиморда, как гибок его душевный аппарат, как умеет он держать все в руках своих. И такого согнуть, такого заставить бегать на дрожащих, подгибающихся ногах и молить бессвязно о милости могло только исключительной силы внутреннее смятение.

Так из тончайших, сложных психологических раскрытий, из анализа внутреннего облика героя и его внешних проявлений встает в исполнении артиста Толубеева многогранный, глубокий художественный образ. Гоголь обнажает сущность городничего, не прибегая ни к одному иллюстративному приему, давая жить своему герою естественной внутренней жизнью. Течение этой жизни уловил, почувствовал артист и, включившись в нее, создал внутренними, психологическими средствами живой характер, передал живую конкретную человеческую судьбу.

Так талантливо воплотилась в фильме внутренняя жизнь образа. Но это не все, не весь городничий Гоголя — главный объект внимания великого комедиографа. Завершающий штрих социального портрета впереди, и к нему последовательно приближается Ю. Толубеев.

«Мало того, что пойдешь в посмешище — найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит, вот что обидно! Чина, звания не пощадит...» — такова последняя, завершающая мысль гоголевского городничего. Почему такое направление получает его мысль, почему последний, завершающий приступ ненависти городничего обрушивается на голову писателей, презрительно именуемых городничим «щелкоперами» и «чортовым семенем», почему с такой оголтелой, изнуряющей его самого яростью Сквозник-Дмухановский хочет завязать их всех в узел, стереть в муку, да черту в подкладку? Почему?

Ведь, кажется, конкретная, бытовая, частная жизнь Сквозник-Дмухановского в уездном городе, откуда три года скачи — ни до какой границы не доедешь, захолустность которого подчеркивает Гоголь, далека от общественных движений и была до сих пор недоступна писательским ударам. И никогда не думал о них городничий, никогда не боялся он проницательного пера и острого взгляда на свою жизнь; он боялся врага более реального для него — ревизии, пересмотра его делишек и махинаций. А теперь он во весь голос кричит о своей беспомощности, о безоружности своей перед обличающим словом правды, перед силой осмеяния, которая не знает запретительного авторитета чина и звания. Под гениальным пером автора величайшей общественно-обличительной сатиры последний монолог городничего выходит за рамки сюжета, за пределы конкретных событий в уездном городке. Неощутимо, органично и свободно на портрет городничего кладется последний штрих, завершающий этот типический образ, и идея комедии приобретает отчетливую публицистическую окраску. Заключительный монолог принадлежит Сквозник-Дмухановскому как представителю десятков и сотен царских городничих, губернаторов, правителей и крепостников. Это голос всей чиновной царской России, по которой ударило гениальное перо Гоголя. Их страшит и бесит этот обличительный удар, и Гоголь в гениально смелой и острой форме устами одного городничего заставляет все это сословие признать силу разоблачительного слова, мощь смелой сатиры, перед которой бессильны чины и звания.

Перед правдой, перед ярким ослепительным освещением зла и пороков они даже в царской России бессильны, и вот в комедии, в воинствующем искусстве, торжествует сила справедливости, сила правого человеческого гнева.

На весь мир до сих пор звучат полные бессильного бешенства слова реального, исторического городничего, признавшего поражение в комедии своего двойника. Ведь это кричат из зала городничие современной Гоголю николаевской России, кричат, бесясь от злобы потому, что оказались на сцене голыми, кричат по адресу самого Гоголя: «Я бы всех этих бумагомарак! У, щелкоперы, либералы проклятые! чортово семя!..»

А разве не гениально предугадал эти крики Гоголь, разве не вопили так сидящие в зале на представлении «Ревизора» держиморды и город-

ничие. Да, вопили! И этот вопль, разоблачающий их, увековечил Гоголь в своей комедии, передал его нашему сегодняшнему вниманию.

Не всегда, далеко не всегда бывает понят и раскрыт замечательный финал истории городничего, завершающая черта ярчайшего социального портрета. В исполнении Ю. Толубеева это выписано ярко, отчетливо, точно. В его сценическом портрете этот монолог — важнейшая существеннейшая часть роли.

Сделать эту сцену важной и существенной, сосредоточить внимание на состоянии городничего помогают широкие возможности киноискусства. Речь идет не только о технических возможностях работы аппарата и нахождении выгодных точек для съемки. Речь идет об умелой и точной мизансценировке режиссера, которая помогает подчеркнуть, выделить главное. Так умело и ярко решен режиссером и оператором весь заключительный монолог городничего, его «последнее слово», во время которого артист Толубеев снят крупным планом, то есть стал центром кадра, максимально приблизился к зрителю. Каждый тончайший штрих психологического рисунка роли, увеличенный многократно, получает особую силу воздействия на зрителя. В этот момент все происходящее в фильме словно передается зрителю через восприятие городничего — Толубеева. Замерло действие, покрылось коричневым маревом — на экране невидящие мутные глаза городничего, искаженное лицо его, глухой, невнятный голос: «Вот когда зарезал, так зарезал! убит, убит, совсем убит! Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рылы, вместо лиц...» Лицо городничего заслоняет всех, на этом лице отражена вся его драма. Но вот все яснее и яснее вырисовывается на нем понимание случившегося. Это понимание становится острее и глубже по мере того, как оставляют городничего последние иллюзии. Перед ним словно проходит снова все случившееся вплоть до мельчайшей детали; вместе с городничим, движение психики которого так ясно раскрывает артист, и мы перебираем все события фильма, начиная от первого кадра. И фраза «раскрытие подноготной» приходит в голову, определяя главное, что произошло с городничим. Да, все, все раскрыто, разоблачено, освещено ярким светом смеха. Городничий — Толубеев понял, наконец, реальные размеры опасности. Их не изменишь, не согнешь, не смягчишь. И крик вырывается из глубины души городничего, крик страха быть осмеянным, «попасть в комедию», оказаться на виду у всех.

Это признание главного, признание широкого общественного поражения. Особенность этой сцены, ее открытую публицистичность ясно, отчетливо доносит Толубеев. Это отнюдь не означает, что артист «вышел» из образа и произносит риторические монологи. Нет, оставаясь конкретной фигурой комедии, поднимается артист Толубеев до социальных, общественных вершин создания Гоголя, поднимает роль на степень публицистического обобщения.

В последней степени ярости и бешенства, но все же раздельно и четко произносит он свои угрозы по адресу «писак», он хочет, он готов с ними сейчас же вступить в бой, он сует к ним, воображаемым, свой громадный кулак, давит их, невидимых, тяжелым сапожищем — и ничего не может сделать. Он бессилен. Он в их власти, во власти разоблачения, смеха, беспощадной сатиры. Его судьба завершена.

Достичь такой полноты и яркости публицистического звучания образа при предельной простоте, правдивости и глубине психологического анализа характера может только истинно большой талант, вдумчивый, точный мастер. Таким увидел зритель артиста Ю. Толубеева в роли городничего, в образе, раскрывшем глубочайший обобщенный смысл замечательной комедии Гоголя.

Г. ГРИГОРЬЕВ

ВЫШЕ КАЧЕСТВО НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЙ КИНОПЕРИОДИКИ!

В последние годы киножурналы «Наука и техника» и «Новости сельского хозяйства» завоевали всеобщее признание, выражением чего является присуждение Сталинских премий группам творческих работников журнала «Наука и техника» за 1950 год и журнала «Новости сельского хозяйства» за 1951 год.

Ни одна отрасль научного кино не сделала так много для пропаганды работ, удостоенных Сталинских премий, как научно-популярная кинопериодика.

Журналы накопили большой и разносторонний опыт популяризации достижений науки, познакомив массового кинозрителя с научными трудами выдающихся советских ученых Вавилова, Лысенко, Бардина, Зелинского, Гамалея, Образцова, Опарина, Ребиндера, Филатова, Яковлева, Ильюшина, Быкова, Бурденко, Паренаго и многих других.

В журналах пропагандируются передовые методы таких новаторов производства, как Ковалев, Хрисанова, Корабельникова, Жандарова, Агафонова, Борткевич, Борин и другие.

Пропаганде техники великих сталинских строек коммунизма посвящены очерки «Шагающий экскаватор», «Землесосный снаряд», «Экскаватор-гигант», «Ученые — великим стройкам» (о предотвращении проникновения масс ила и песка в сооружения Главного Туркменского канала), «В лаборатории гидропроекта» (об исследовании действующих моделей новых гидротехнических сооружений), «В грунт без удара» (о новом методе погружения в грунт металлических балок, свай, цилиндров), «На строительстве Волго-Дона» (об автоматизированном бетонном заводе), «Вакуумирование бетона», «На модели Куйбышевского гидроузла», «Для великой стройки» (о работах Среднеазиатского научно-исследовательского института ирригации по борьбе с наносами песка и ила в Главном Туркменском канале), «Волго-Донская лестница», «Автомобиль-гигант» и другие.

Сделано многое.

Но жизнь постоянно выдвигает перед научно-популярной кинопериодикой все новые и новые задачи. Между тем, если проанализировать тематику и построение очерков в журнале «Наука и техника», то нетрудно обнаружить некоторое однообразие.

Создается впечатление, что творческий коллектив журнала в последнее время ослабил требовательность к своей работе, не проявляет заботы о расширении круга освещаемых тем.

Академик Е. А. Чудаков в своем выступлении на совещании творческого актива Московской студии научно-популярных фильмов справедливо отметил поверхностный, информационно-хроникальный характер многих очерков киножурнала. Уменьшилось и качественно ухудшилось применение специальных научных методов киносъемки (микроскопиче-

ской, замедленной). Почти исчезла высокочастотная съемка. Редко появляется хорошо выполненная мультипликация. Не используется метод люминесцентных комбинированных киносъемок, давший прекрасные результаты в цветном фильме «Вселенная».

Журнал не сумел еще проникнуть в область атомной физики, хотя в ряде учебных фильмов для ее объектов и процессов уже найдено изобретательное кинематографическое решение. Опыт самого журнала доказывает, что в коротком двух-трехминутном очерке можно сообщать немало интересных сведений о физических явлениях. Таковы очерки «Тени невидимого» (об оптическом методе исследования явлений, протекающих в прозрачных телах, о тепловых волнах и пр.), «Свободное парение» (о сложных опытах по изучению явлений магнетизма), «Электроэррозия», «В открытом море» (о подводной электросварке металлов), «Металломикроскопия», «Лампы дневного света» и другие.

Сейчас назрела необходимость расширить тематические рамки журнала «Наука и техника». Он должен быстрее откликаться на новые проблемы, выдвигаемые жизнью. В свое время академик Артоболевский отмечал, что журнал предоставляет ученым огромную возможность передачи результатов своей работы для внедрения в народное хозяйство и для повышения культурного уровня зрителей. Пропаганда нового в науке и технике должна получить особенное развитие теперь, когда, вдохновленные решениями XIX съезда КПСС и новым гениальным трудом товарища Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» советские ученые быстро двигают вперед нашу науку, обогащают ее новыми открытиями, имеющими громадное значение для развития народного хозяйства.

Полноценное выполнение журналом этих задач возможно только в том случае, если очерки на злободневные темы будут углубленными, содержательными.

Первостепенное значение приобретает качество сценария научно-публицистического очерка.

Ясно и выразительно раскрыть тему в очень небольшом произведении — дело сложное. Не всякая тема может быть успешно воплощена в кратком научно-публицистическом очерке киножурнала.

Например, в очерке «Золотые руки» нужно было кратко показать выставку работ учеников ремесленных училищ. Однако узкие рамки очерка не позволили выполнить в полной мере поставленную задачу. Поэтому авторы, включив несколько общих планов выставки, подробно рассказали лишь об одной работе — станке, сконструированном учениками 14 ремесленного училища Москвы.

Сценарий очерка должен иметь в своей основе локальную тему (без побочных линий-подтем) и глубоко раскрывать ее научное содержание.

Сценарий «Волго-Донская лестница», например, рассказал о подъеме и спуске судов на Волго-Донском канале, предусмотрев показ техники шлюзования судов. Режиссер П. Петрова и режиссер-мультипликатор Н. Руднев творчески внимательно подошли к сценарию и постарались углубить его содержание, умело сочетая натурные съемки и мультипликацию.

Сценарии очерков часто подвергаются в процессе осуществления значительным переделкам и изменениям; сценарный замысел подчас изменяется и при монтаже очерка.

Научные консультанты и организации, рассматривающие сценарии, не предъявляют к ним таких же высоких требований, какие предъявляются впоследствии к законченным очеркам журнала.

Часто это происходит потому, что сценарист только схематично излагает существо темы, не ознакомившись как следует с объектами и местом съемки.

Но бывает и так, что режиссер совершенно произвольно изменяет сценарий, суживая рамки очерка, опуская вводные кадры, дающие общее представление о месте действия.

Например, очерк «Водонепрони-

цаемая земля» построен почти целиком на средних и крупных планах, что обедняет изображение и искусственно суживает содержание.

Такая же ничем не оправданная обедненность изображения допущена в очерке «За 63 дня» (о методе каркасно-панельного строительства жилых домов).

Между тем обстановка, в которой происходит основное действие, или, как иногда называют, второй план, играет большую роль в научно-публицистическом киноочерке. Продуманный, организованный второй план может впитать в себя без ущерба для развития основной темы значительное количество побочных линий, подтем, которые подчас бывают преподаны аннотацией как обязательные для основной темы очерка.

Слово — один из важнейших компонентов научной кинопропаганды. К написанию дикторского текста привлекаются квалифицированные авторы, текст внимательно редактируется; научные консультанты с большой ответственностью подходят к научному его содержанию.

Но все же качество дикторского текста в научно-популярной кинопериодике необходимо значительно повысить, избегая присущей ему сухости.

Крупным недостатком является перегрузка очерка текстом, что приводит к нарушению единства изобразительного ряда и текста, к нарушению их взаимодействия (это имеет место главным образом в журнале «Новости сельского хозяйства»).

Если текста в очерке очень много, то зритель перестает следить за изображением. Дикторский текст, будучи очень важным и необходимым, все же должен носить подчиненный характер, должен быть зависимым от изображения.

Научные консультанты, не удовлетворяясь объемом очерка, стремятся к введению в дикторский текст наибольшего количества познавательного материала. Но при значительной перегрузке текстом киноочерк превращается в записанную на пленку лекцию, иллюстрируемую отдельными кадрами.

Дикторские тексты в сценариях, естественно, не могут претендовать на законченность. Но тематически они должны быть записаны настолько ясно и полно, чтобы после монтажа снятого материала уже не возникало потребности в добавлениях.

Важно повысить требовательность к чистоте литературного языка в дикторском тексте. И авторам и научным консультантам необходимо добиваться четкого, точного языка, тщательно отработанного слова. В особенности это относится к тексту, предназначенному для синхронной записи, который при монтаже немого варианта фильма уже нельзя отредактировать.

Казалось бы, целесообразность введения в киноочерки «живого» слова (синхронной записи выступлений ученого, новатора промышленности, сельского хозяйства) должна быть очевидной, но пока еще синхронная запись — редкость в киножурналах; оба журнала довольствуются «бессловесным» человеком.

Показ человека в кинопериодике — большая и не решенная еще проблема. Настойчиво борются за ее решение режиссеры С. Чулков, П. Петрова, К. Когтев, Д. Яшин, Л. Антонов.

Конечно, режиссер не может и не должен добиваться от новатора или ученого, чтобы он «играл» перед съемочным аппаратом. Человек на экране должен быть таким, как в жизни, то есть, чтобы его поступки, жесты были такими, которые обычно ему свойственны. Режиссерское мастерство должно предотвратить показ человека неестественным, скованным под влиянием наведенного на него объектива киноаппарата.

Примером удачного показа человека может служить в известной мере очерк о каменщике-новаторе («Из опыта каменщика Шавлюгина»). Но в нем показывалось мастерство ручного труда, без применения техники.

Журнал «Новости сельского хозяйства» сделал немало для пропаганды современной сельскохозяйственной техники (очерки, посвященные комплексной механизации сеноуборки, новым машинам для орошения полей, для осушения непригодных земель, хлопкоубороч-

ным машинам, свеклокомбайну, картофельному комбайну, механизации животноводческих ферм, электротрактору, электрификации различных сельскохозяйственных работ и т. п.). Однако, показывая новую и новейшую технику, журнал не может ограничиваться только популяризацией технических достоинств машин. Необходимо систематически пропагандировать заботу Советского государства о социалистическом сельском хозяйстве, показывать, как наше государство заменяет одни машины другими, устаревшие — новыми, новые — новейшими, и как человек — работник социалистического сельского хозяйства — становится командиром замечательной техники.

Надо, чтобы в киножурнале «Наука и техника» рабочий-новатор, демонстрируя свой метод, рассказывал о нем, чтобы ученый говорил с экрана о своем пути к научному открытию. Это неизмеримо повысит качество научной кинопропаганды.

Научно-популярный киножурнал, состоящий из нескольких очерков, выходит на экран как цельное кинопроизведение, имеющее в отличие от журналов хроники более продолжительную кинематографическую жизнь. Поэтому планирование содержания каждого выпуска — дело исключительно ответственное. Однако хотя расположение очерков в журнале играет серьезную роль, но не оно решает качество журнала. Основное значение имеет тематика, содержание и качество очерков, входящих в журнал.

В прошлом году журналы стремились разнообразить свое содержание. «Наука и техника» включала интересные материалы о великих стройках коммунизма, а также сюжеты на исторические темы («Россия — родина телеграфа», «Машины Леонардо да Винчи», «Загадка древности», «Раскопки на Днестре», «Херсонес», «Раскопки в Новгороде»), очерки о новых достижениях различных отраслей науки («Биотоки мозга», «В лаборатории профессора Амелина», «Водонепроницаемая земля», «Новая порода рыб», «Микробы — защитники растений» и др.), о работах новаторов производства («Старший мастер Баранов», «За снижение себестоимости продукции», «Почин знатных токарей», «Новатор Ф. Левкоев», «Шагающий домкрат») и т. д. Однако наряду с ценными, содержательными очерками помещались и поверхностные, менее интересные.

Хорош только тот выпуск журнала, содержание которого отражает наиболее типичное в науке и в ее связи с производством, с практикой. Плох тот выпуск журнала, лицо которого определяется второстепенными, малозначительными темами, не дающими представления о неуклонном развитии научной мысли, о прогрессе нового, передового.

Вряд ли можно признать нормальным, что журналы, выходящие один раз в месяц, обходят молчанием знаменательные даты календаря или откликаются на них с опозданием. Между тем журнал «Наука и техника» имеет, например, прекрасный опыт выпуска специального номера, посвященного 800-летию Москвы.

Значительную роль в повышении требований к качеству каждого выпуска журнала призваны сыграть редакционные коллегии киножурналов.

Советские научно-популярные киножурналы, имеющие многомиллионную аудиторию,— могучее средство политической, научной пропаганды. Они призваны распространять знания и прививать интерес к дальнейшему углублению знаний.

Материалы и решения XIX съезда нашей партии, новый гениальный труд товарища Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» требуют безотлагательно поднять на новую, высшую ступень работу научно-популярной кинопериодики.

ГЕОРГИЙ СТОЯНОВ-БИГОР

Член сценарной комиссии при Комитете кинематографии Народной Республики Болгарии

В ОДНОМ СТРОЮ С СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИЕЙ

В старой Болгарии на протяжении более тридцати лет делались донкихотские безуспешные попытки организации национального производства фильмов.

За этот период было выпущено свыше десяти фильмов, но ни про один из них нельзя сказать, что он несет какие-либо большие идеи что он выполнен с профессиональным мастерством и обладает воспитательной, художественной ценностью. Почти все эти фильмы представляли собой наивные любительские опыты и не могли создать традиций, которые помогли бы развитию современного болгарского киноискусства.

Заслуживает, однако, быть отмеченной деятельность пионера болгарского кино Васила Гендова. Еще в 1910 году, девятнадцатилетним юношей, он создает первый болгарский фильм «Галантный болгарин».

В последующие годы в чрезвычайно трудных условиях Васил Гендов ставит несколько фильмов, сыгравших в свое время известную положительную роль, в частности сатирический фильм «Дьявол в Софии» с участием известных актеров Елены Снежиной и Ивана Попова (ныне народного артиста).

В 1922 году Гендов создает и возглавляет первую кооперативную организацию по производству фильмов, которая выпускает на экран «Бай-Ганю» — фильм по одноименному юмористическому произведению крупного писателя-реалиста Алеко Константинова. Роль Бай-Ганю исполнялась популярным детским писателем «дядей Стояном».

В своих произведениях Гендов стремится затронуть социальные проблемы. Так, его фильм «Человек, который забыл бога» (1927 г.) содержит критику буржуазной морали, фильмы «Путь беспутных» (1928 г.) и «Буря молодости» (1930 г.) посвящены борьбе с алкоголизмом и проституцией.

В 1933 году Васил Гендов ставит первый звуковой фильм «Бунт рабов» — о жизни и деятельности выдающегося болгарского революционера-демократа Васила Левского, повешенного турками в 1873 году. Однако по распоряжению тогдашнего премьер-министра Мушанова фильм был запрещен, так как он мог «обидеть» потомков оттоманских поработителей Болгарии, с которыми клика Мушанова всегда имела самые тесные связи. Позже «Бунт рабов» был все же выпущен на экраны, но в сильно изуродованном цензурой виде.

«Земля горит» (1937 г.) был вторым и последним звуковым фильмом Гендова[1].

[1] После освобождения Болгарии в 1944 году Васил Гендов написал мемуары по истории кино. Ныне Гендов заведует музеем и библиотекой при Комитете кинематографии. Указом Президиума Народного Собрания от 30 января 1952 г. Гендову присвоено звание заслуженного артиста.

Дальнейшая деятельность как Гендова, так и ряда его последователей (Борис Грежов, Александр Вазов, Васил Бакыржиев и др.) стала совершенно невозможной.

Всякий новый фильм сопровождался новыми баснословными долгами по закладным в банках. Поборники отечественного кинопроизводства вместо какого-либо поощрения подвергались всевозможным унижениям со стороны акционеров-капиталистов и их чиновников в марионеточных правительствах царя Бориса. У руководства страной стояли тогда лакеи империалистов, люди без отечества, не имевшие ничего общего с интересами народа. Они думали только о том, как выгоднее продать страну, но не о развитии национальной культуры. Космополитическая буржуазная клика враждебно относилась к патриотическим начинаниям отдельных честных энтузиастов, которые стремились создать отечественную кинематографию.

Болгарские экраны были в то время проглочены ненасытной пастью «Метро Голдвин Майер». Страну наводняли крикливые рекламы о гангстерах и ковбоях, о «пленительных ножках» голливудских «звезд».

Для пропагандистов «американского образа жизни» вульгарное и циничное было всегда «пленительным». Но болгарские кинозрители пленялись не голливудским хламом, а советскими фильмами, которые хотя и очень редко, но попадали на экран. Это были: «Цирк», «Путевка в жизнь», «Светлый путь», «Трактористы» и «Тринадцать». Сотни тысяч зрителей узнавали о них без реклам и афиш. Билеты на эти кинокартины распродавались за несколько минут. Перед входами в кинотеатры возникали столкновения с полицейскими. И хотя перед всякой демонстрацией советских фильмов на экране появлялась надпись: «Воспрещается аплодировать», в залах всегда бушевал такой неудержимый восторг зрителей, что перепуганные полицией владельцы кинотеатров порой прерывали сеанс...

Эти фильмы приходили из Страны Советов, они несли дыхание великого Октября, они рассказывали о завтрашнем дне нашей родины.

Мелодии песен «Широка страна моя родная», «Три танкиста, три веселых друга», казалось, пронизывали нас током, который оживлял, наполнял пафосом, заставлял трепетать и горячо мечтать о стране, «где так вольно дышит человек...»

Мы думали тогда и о тех днях, когда и у нас все будет так же, как в великой стране социализма, когда и мы будем иметь такие же фильмы, как «Чапаев» и трилогия о Максиме.

Образы и песни этих фильмов давали нам силы, когда в холодных тюремных камерах и концлагерях мы мечтали о светлом будущем. Они вдохновляли нас зимними ночами в партизанских землянках, на подпольных собраниях и в боях с ненавистным врагом. Они вливали в нас энергию, укрепляли несокрушимую веру в то, что есть Москва и Сталин.

* * *

9 сентября 1944 года Советская Армия освободила болгарский народ. Родилась новая, димитровская Болгария. Началась наша новая жизнь, стали воплощаться в живое дело смелые проекты и планы коммунистической партии.

С изменением облика всей страны возникла и молодая болгарская кинематография. За сравнительно короткий срок она преодолела кустарность кинопроизводства и оказалась способной производить высокоидейные художественные фильмы, которые вдохновляют трудовой народ в его борьбе за мир и социализм, воспитывают в молодом поколении димитровские революционные традиции.

В настоящее время при Комитете кинематографии созданы четыре студии: хроникальных, научно-популярных, художественных и мультипликационных фильмов.

Еще 9 сентября 1944 года, когда в стране разгорелось победоносное антифашистское восстание, болгарские операторы запечатлели торжественную встречу братской Совет-

ской Армии и возвращение с гор партизан.

В первые же дни народно-демократической власти коммунистическая партия обращает большое внимание на кино, как на могучее средство агитации.

По предложению Центрального Комитета партии бывшее фашистское кинопредприятие «Болгарское дело» поступило в полное подчинение Министерства информации и пропаганды. Начались съемки военных действий Народной армии, которая плечом к плечу с Советской Армией вела героические сражения против гитлеровских войск за освобождение десятков югославских и венгерских сел. Эти кинодокументы убедительно опровергают клевету иуды Тито и его банды, которые, руководимые подлыми шовинистическими целями, отрицают вклад болгарской армии в освобождение братского югославского народа.

После завершения войны хроника занимает важное место в общественной жизни страны. Еженедельные хроникальные кинообзоры, выполняя роль боевых помощников партии, пропагандируют ее лозунги и мероприятия, отражают величественную картину преобразования родины, популяризируют ударников и рационализаторов, лучших звеньевых и бригадиров, своевременно информируют народ о всех значительных событиях.

Кроме кинохроники, студия производит и документально-публицистические фильмы.

Первый полнометражный документальный фильм «Болгария» снимался в 1947 году по инициативе товарища Димитрова советскими и болгарскими операторами под руководством режиссера Р. Григорьева по сценарию Ильи Эренбурга. Фильм правдиво показал новую Болгарию и глубокие демократические преобразования, происшедшие у нас после свержения монархо-фашистской клики. Совместная работа с советскими кинопублицистами явилась для наших режиссеров, операторов и монтажеров большой практической школой профессионального мастерства. Приобретенные опыт и знания они с успехом применили при создании многих хроникальных фильмов («Пятый съезд», «Путь начертан», «Хаин-Боаз — дорога республики» и др.).

Значительным произведением документальной кинематографии явился фильм «Он бессмертен», посвященный незабываемому вождю и учителю товарищу Димитрову. Волнующие документальные кадры раскрывали глубокую печаль трудящегося народа и отражали его уверенность и твердую готовность продолжать бессмертное димитровское дело.

Хроникальная студия создала также несколько талантливо разработанных киноочерков о практике социалистического строительства: «Бригада победителей», «Кооператив имени Г. Димитрова», «Новые люди», «Спасибо тебе, товарищ Сталин», «Знатная ткачиха Лиляна Димитрова», «Дорогие гости из Китая» и другие.

Лучшим достижением документального кино за 1952 год является полнометражный фильм «Боевой путь» (режиссер Н. Борвишки), отражающей главнейшие этапы истории Болгарской Коммунистической партии и имеющий большое агитационно-воспитательное значение. С волнением зрители следят за документами, показывающими путь, который прошла партия Благоева и Димитрова от маленькой группы молодых энтузиастов до сегодняшней полумиллионной партии ленинско-сталинского типа.

В документальной подлинности изобразительного материала заключается сила воздействия фильма. Стачки рабочих, борьба против империалистов, Сентябрьское восстание, вооруженное сопротивление — все это создает у зрителя представление о партии, выросшей и закалившейся в жестоких схватках с классовым врагом.

Большое место в фильме уделено биографии товарища Димитрова — славного сына болгарского рабочего класса, крупного деятеля международного рабочего движения. Заключительные кадры отображают

«Тревога»

гигантское строительство в Болгарии, которая под руководством товарища Вылко Червенкова идет по победному пути социализма.

С успехом демонстрируется в стране и остро актуальный киноочерк «Лицо предателя» (сценарий Б. Нонева, режиссер Н. Белогорский). С публицистической страстью и убедительностью этот документальный фильм срывает маску с балканского Ли Сын Мана, предателя и тирана югославских народов Иосипа Броз Тито. На VII кинофестивале в Чехословакии киноочерк «Лицо предателя» отмечен премией.

Студия документальных фильмов не свободна от недостатков. Некоторые из выпущенных ею обзоров и документальных очерков неинтересны, однообразны, выполнены на низком техническом уровне, с шаблонным дикторским текстом. Студия не проявляет достаточной активности в привлечении к сотрудничеству писателей; в этом и кроется причина однообразия документальных фильмов, отсутствия новых оригинальных решений в раскрытии темы. Многие хроникальные фильмы снимаются без обдуманного сценарного плана, без тщательной предварительной режиссерской разработки, в результате чего заснятый материал неоднократно перемонтируется.

В последнее время Комитет кинематографии предпринял энергичные меры по улучшению работы студии документальных фильмов, обновил ее руководство, расширил режиссерский и редакторский состав и наметил конкретные мероприятия по повышению профессиональной квалификации творческих кадров.

На студию возложена ответственная задача создать в 1953 году цветной документальный фильм о новой Болгарии и полнометражные фильмы о товарище Димитрове и великом поэте-революционере Христо Ботеве.

* * *

Под влиянием советского кино делает свои первые шаги и студия научно-популярного фильма, учрежденная около трех лет тому назад как самостоятельная производственная единица при Комитете кинематографии. С самого начала своего существования она достигла значительных успехов. Ее фильмы «Длинный путь сигаретты» (съемка и режиссура Бончо Карастоянова), «Люди в облаках» (съемка и режиссура Захария Жандова), «Свадьба» (съемка и режиссура Стояна Христова), «Иван Сусанин» (сценарий и режиссура А. Маринoвича)[1] отмечены премиями и дипло-

[1] Музыкальная картина «Иван Сусанин» является экранизацией одноименного произведения М. Глинки, поставленного Софийской Народной оперой.

мами на международных кинофестивалях в Марианских Лазнях и Венеции.

Сейчас продукция студии значительна по количеству и тематически разнообразна.

Особенно большой успех имели научно-популярные киноочерки «Памятники древней культуры», «Ценное наследство» и «Архитектура Копривщицы». В результате углубленного изучения темы и материала авторы сумели в художественной кинематографической форме с патриотических позиций раскрыть прогрессивные традиции национального культурного наследства.

В фильме «Памятники древней культуры» (сценарий И. Розева и М. Станчевой, режиссер И. Розев) показаны предметы археологических раскопок, крепости и каменные обломки, миниатюры и древние рукописи, которые как молчаливые свидетели напоминают об эпохе Кирилла и Мефодия, о небывалом расцвете славянской письменности, о величественных дворцах, о древних столицах Преславе и Тырново. Товарищ Димитров в речи на лейпцигском процессе с гордостью говорил об этой эпохе, когда начинались наши культурные связи с братьями-русскими. Эти связи мы сохранили и позже, уже как сложившаяся нация. Вот почему такой фильм, имеющий познавательное значение, глубоко и по-настоящему волнует.

Сильное впечатление оставляет и короткометражный фильм «Ценное наследство» (сценарий И. Величкова, режиссер Ст. Христов). С позиций марксистско-ленинской эстетики здесь прослежены демократические тенденции болгарского изобразительного искусства, показаны его реалистические традиции, начиная с XIII века и до наших дней. Режиссер Ст. Христов умело пользуется изобразительными возможностями кино для раскрытия мыслей художников-реалистов. На экране оживают памятники возрождения болгарского изобразительного искусства XIII века. В стенных росписях Боянской церкви мы видим, как неизвестный народный художник порывает с условностями религиозного византийского искусства. Строгие и мрачные лица аскетических святых сменяются обаятельными жизненными образами мужчин и юношей. Яркие детали раскрывают реалистическую для того времени трактовку «Тайной вечери». На столе вместо экзотических библейских плодов изображены репа и лук — типичная болгарская еда; Христос сидит на подушке, украшенной болгарской вышивкой...

Вторжение турецких полчищ затормозило развитие болгарского искусства. Но искра реалистических традиций не угасла. Знаменитый мастер Захарий Зограф в фреске «Чудотворная икона» рисует пловдивских чорбаджиев и их жен в национальных одеждах, а в «Страшном суде» помещает в ад народных кровопийцев.

Интересно и наглядно раскрыты и реалистические традиции в творчестве более поздних художников-демократов.

В фильме «Архитектура Копривщицы» (режиссер Ст. Топалджиков), посвященном архитектурным памятникам старинного болгарского города Копривщица, научная и художественная стороны взаимно дополняют друг друга и определяют его высокий уровень. Выделяя прогрессивные элементы в национальной болгарской архитектуре, режиссер сумел воссоздать историческую атмосферу, придать изображаемому своеобразную романтичность, эмоциональную насыщенность. Каждый из заснятых домов является прекрасным творением, в котором чувствуется поэтическая душа народа, его высокая творческая одаренность, воплощенная в изумительных художественных решениях архитектурных линий и объемов.

Значительные художественные качества имеет и видовой киноочерк «По нашим пещерам» (режиссер Ст. Топалджиков, оператор Д. Коларов). Кинокамера вводит зрителя в чудесный необычный мир, показывает причудливые статуи, изваянные природой в течение миллионов лет,

«Тревога»

объясняет с помощью мультипликаций процесс образования сталактитов и сталагмитов. Сюжет построен в виде увлекательного репортажа об исследовательской деятельности молодежной научной бригады «Васил Коларов». Вместе с ней зритель проникает в неисследованные места пещеры, знакомится с интереснейшим животным и растительным миром, познает невиданные красоты своей родины, воссозданные на экране в живописной монументальности и яркости талантливым оператором Димо Коларовым.

Отмеченные достижения, однако, не характерны для всей в целом деятельности студии. Ей предстоит освободиться от недостатков, которые справедливо раскритикованы в постановлении Совета Министров. Профессиональная квалификация и творческая взыскательность среди работников студии все еще не стоят на должной высоте. Многие фильмы снимаются без предварительного углубленного изучения материала. Часты случаи, когда режиссер и оператор едут на съемку, имея смутное представление о своем будущем фильме.

Значительным тормозом в работе студии является существующая среди ее работников путаница в понимании задач и жанровых особенностей научно-популярного фильма, отличающих его от учебного. Внесение ясности в этот вопрос крайне необходимо, поскольку он связан с специфическими задачами студии, которые, как это определено в постановлении Совета Министров, заключаются в том, чтобы стать пропагандистом научных знаний, «своеобразным народным университетом».

* * *

В 1950 году вновь организованная Студия художественного фильма выпустила свою первую картину «Калин Орел» (сценарий Орлина Василева, режиссер Б. Борозанов).

Бесспорно, когда мы смотрим «Калин Орел» теперь, то обнаруживаем немало недостатков, некоторые наивные места заставляют нас улыбаться. В фильме есть моменты, которые не звучат правдиво, есть случайные сюжетные ситуации, заметно излишнее увлечение приемами приключенческого жанра. Все это недостатки юношеского периода нашего кино, делавшего первые, не совсем уверенные шаги по пути социалистического реализма. Но над всеми этими недостатками преобладают достоинства фильма, определившие его заслуженный успех.

Как в идейном, так и в художественном отношении «Калин Орел» не может итти ни в какое сравнение со всеми прошлыми опытами частных фирм и отдельных любителей в деле создания болгарского фильма. Этот первый национальный фильм, созданный на средства госу-

дарства, представляет собой первый опыт изображения исторического прошлого с партийных позиций. Это начало освобождения от влияния буржуазного кино и сближения с великим советским киноискусством.

Фильм «Калин Орел» помог рассеять неверие некоторых руководящих киноработников, которые считали, что в Болгарии с примитивной техникой и недостаточно обученными кадрами невозможно создавать художественные фильмы. Это неверие мешало развитию национального киноискусства. Однако партия и Комитет по делам науки, искусства и культуры, которым тогда руководил нынешний председатель Совета Министров Вылко Червенков, пришли во-время к нам на помощь, ликвидировали вредные оппортунистические настроения и мобилизовали здоровые силы кинематографии на выполнение больших творческих задач.

Выход второго художественного фильма «Тревога» (сценарий Орлина Василева и воспитанника ВГИК Анжела Вагенштайна, режиссер Захарий Жандов), знаменовал новый этап развития болгарского киноискусства, характеризующийся быстрым идейным и профессиональным ростом молодых творческих работников.

Образы фильма — Витан Лазаров, «черный капитан» Борис, комсомолец Бойко — типические и в то же время ярко индивидуализированные характеры. Эти качества придают им жизненную силу, делают их художественными, волнующими и надолго запечатлевающимися в памяти зрителя. Приходится только сожалеть, что положительные герои (Сава Величков) не так удались режиссеру, бледнее, неубедительнее отрицательных.

Фильм «Тревога» своими высокими художественными качествами обязан талантливой режиссуре Захария Жандова и реалистической игре актеров Софийского Народного театра. Решающее значение имела и хорошая литературная основа. «Тревога» — произведение со сложной драматургической тканью, с динамическим сюжетом, острыми конфликтами и яркими образами. Личные судьбы семейства Витана Лазарова тесно переплетены с событиями, происходящими в стране и за ее пределами (время действия — годы второй мировой войны), и зависят от разрешения конфликта между силами мира и реакции. В образе Витана Лазарова выведены люди, ищущие личное благополучие в каком-то воображаемом «нейтралитете» и не замечающие, что война входит в их собственный дом. За Советский Союз или против, за мир или за войну — такой вопрос должен решить для себя раз и навсегда каждый честный человек и отказаться от своей «серединной», «нейтральной» позиции. Это и является основным замыслом фильма «Тревога», определяющим его сильное современное звучание и успех.

Следует отметить, что некоторые болгарские литературные критики, поверхностно усвоившие положения метода социалистического реализма, не поняли главных достоинств фильма «Тревога» и подвергли его форменному разносу. Они объявили его «неактуальным» на том основании, что Витан Лазаров якобы нетипичен, так как проблема «нейтралитета», мол, давно уже решена...

Вопреки мнению таких «критиков» зрители восторженно встретили фильм, как волнующее жизненно правдивое произведение, партия и правительство удостоили его авторов Димитровской премии, а на VI Международном кинофестивале в Карловых Варах он получил «Премию борьбы за свободу».

Большое значение для болгарских кинематографистов имела оценка «Тревоги» советской печатью, которая правильно отметила его большие достоинства, справедливо указав и на отдельные недостатки.

«Утро над родиной» (сценарий Камена Калчева, режиссура Стефана Сырчаджиева и Антона Маринович) является первым художественным фильмом о новой димитровской Болгарии. Он посвящен молодежи, которая широко откликнулась на призыв Г. М. Димитрова и от-

«Утро над родиной»

дает свой труд построению светлого будущего родины. В основу фильма положены благородные идеи патриотизма, преданности народно-демократическому государству, социалистического отношения к труду. Фильм повествует о судьбе молодого Бобчева, который отрицательно относился к патриотическим начинаниям димитровской молодежи, но в процессе коллективного труда перевоспитывается и становится активным защитником социалистических завоеваний. Фильм музыкален — в нем звучат хорошие молодежные песни, он лиричен и жизнерадостен.

Первый болгарский фильм на современную тематику был особенно тепло встречен молодыми зрителями, ибо он правдиво отражал черты новой болгарской молодежи — трудолюбивой, жизнерадостной, полной светлых патриотических порывов, беспредельно преданной своей родине. Хорошее впечатление оставляет талантливая игра молодых артистов — студентов Высшей театральной академии, большая часть которых принимала деятельное участие в молодежных бригадах на строительстве Димитровграда.

Фильм «Утро над родиной» имеет и некоторые недостатки, ослабляющие силу его воздействия. Образы некоторых героев бедно индивидуализированы, в них не раскрыто богатое разнообразие характеров. Совсем неясен образ инженера Цачева — то ли он вредитель, то ли представитель прогрессивной инженерно-технической интеллигенции. Наивно показан враг и методы его действий. Не подчеркнута руководящая роль партии и союза молодежи в патриотическом движении юных строителей. В отношении режиссуры «Утро над родиной» слабее «Тревоги». Режиссеры не использовали до конца творческие возможности талантливого актерского коллектива.

Фильм «Данка» (сценарий Кр. Белева, режиссура Ивана Фичева, Бориса Борозанова и Кирилла Илинчева) посвящен текстильщикам, которые в годы фашистской диктатуры боролись под знаменем партии за свое освобождение.

Новое в фильме то, что в центре внимания находится не колеблющийся герой, за которого борются два мира, две враждующие силы, как это было с Витаном Лазаровым («Тревога») и с Бобчевым («Утро над родиной»), а формирующийся и растущий герой из среды рабочего класса. Данка в исполнении молодой артистки Милки Туйковой, удостоенной Димитровской премии и получившей специальный диплом на Международном кинофестивале в Чехословакии,—это наиболее удачный положительный образ, созданный до настоящего времени болгарской кинематографией. В этом отношении фильм «Данка» следует считать этапным в развитии нашего

киноискусства. Он имеет огромное воспитательное значение. Знакомясь с правдивым художественным изображением страшного капиталистического прошлого и героической борьбы болгарского рабочего класса, молодежь убеждается в том, как много добилась Болгария, уничтожив капиталистические оковы, ликвидировав фабрикантов асеновых и эксплуататорский режим. В жизненной судьбе Данки, вырастающей под влиянием партии в сознательного борца за социализм, как в фокусе отражается судьба тысяч таких же работниц, закаленных в революционной борьбе своего класса.

Отмечая несомненную удачу фильма, мы, однако, совсем не считаем, что достигнутое полностью удовлетворяет высоким требованиям.

Драматургическая основа фильма несет в себе ряд недостатков. Главный из них состоит в том, что во второй половине сценария изображение острых конфликтов уступает место хроникальному, информационному показу событий, отчего образ героини во многом проигрывает, она как бы утрачивает свою ведущую, активную роль, лишаясь наступательных черт. Здесь еще раз подтверждается, что только в действии, только в острых конфликтах могут полноценно раскрываться характеры героев драматургических произведений.

Недостаточно включен в центральный конфликт, а потому и слабо раскрыт образ Анны — секретаря партийной организации.

Следует также отметить известную односторонность в трактовке положительных образов. Некоторые киноработники и писатели почему-то считают чуть ли не преступлением, если герои любят друг друга. Показ любовных отношений между Данкой и Иваном не только не запятнал бы душевной чистоты этих образов, а, напротив, обогатил бы их, сделал более разносторонними и жизненными.

К тридцать пятой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции был досрочно закончен фильм «Под игом», поставленный воспитанником ВГИК Дако Даковским по одноименному классическому роману народного поэта Ивана Вазова.

Роман «Под игом» — это наиболее популярное и любимое художественное произведение национальной литературы, отражающее освободительную борьбу болгарского народа против пятивекового рабства оттоманских завоевателей. Теперь на экране воссозданы широко известные народу волнующие образы легендарного Бойчо Огнянова, Рады, Соколова, слепого Колчо, Кандова — всего угнетенного народа, восставшего в апреле 1876 года против своих тиранов. В фильме «Под игом» раскрыты глубокая любовь нашего народа к братьям-русским и крепкая вера в то, что «дедушка Иван» придет на помощь и избавит от тяжелого рабства.

Сейчас в производстве находится фильм «Сентябристы» (сценарий Анжела Вагенштайна, режиссер Захарий Жандов), посвященный историческому восстанию 1923 года, проходившему под руководством славных сынов болгарского рабочего класса Георгия Димитрова и Васила Коларова.

Идут также съемки фильма «Песнь о человеке») сценарий Х. Ганева, режиссер воспитанник ВГИК Б. Шаралиев). Это — киноповесть о крупнейшем поэте-коммунисте Николае Вапцарове, расстрелянном фашистскими палачами в 1942 году.

Закончена работа над фильмом «Наша земля» (сценарий А. Вагенштайна и Х. Оливера, постановщики С. Сырчаджиев и А. Маринович), посвященном смелым болгарским пограничникам.

Готовятся к производству фильмы о грандиозных социалистических преобразованиях в селе, о великом поэте-революционере прошлого столетия Христо Ботеве, о нашей димитровской молодежи и другие.

* * *

Появление всякого нового фильма отечественного производства является праздником для социалистической культуры Болгарии. Всякий

«Утро над родиной»

новый фильм — новое оружие в руках коммунистической партии.

Все больше обогащается опыт наших киноработников, растет их мастерство.

Товарищ Вылко Червенков в своем докладе на Третьем конгрессе Отечественного фронта, отмечая крупные успехи, достигнутые за семь лет народно-демократической власти, указал, что стремительно идет вперед и наша молодая жизнерадостная кинематография, следующая смело и неуклонно по пути великого советского киноискусства.

«С первых своих шагов наша национальная болгарская художественная кинематография, развивающаяся под благотворным влиянием советской художественной кинематографии, идет по правильному пути — по пути социалистического реализма. В этом залог ее успехов» — сказано в опубликованном в 1952 г. постановлении Совета Министров о состоянии и задачах кинематографии.

Советские специалисты помогли профессиональному росту молодых кадров болгарских киноработников, которые никогда раньше не имели возможности отдать свой талант и умение строительству отечественной кинематографии.

Особенно животворное воздействие на развитие болгарского кино по пути социалистического реализма оказывают замечательные образцы советского киноискусства. Всякий новый советский фильм не только поражает нас своими большими и значительными идеями, своим коммунистическим пафосом, глубокой жизненной правдой, но является для нас и ценным уроком высокого профессионального мастерства.

Опираясь на прогрессивные традиции нашей национальной культуры и на тридцатипятилетний опыт советского кино, литературы и искусства, мы имеем возможность в короткие сроки быстрыми темпами итти вперед. Мы учимся на успехах советского кино, сообразуемся с высокими запросами нашего зрителя, чей вкус растет и вырабатывается под влиянием советских фильмов.

Редакционные статьи «Правды» по вопросам искусства и литературы, разработка ряда важнейших вопросов марксистско-ленинской эстетики, разоблачение вредоносной «теории» бесконфликтности, а также данные тов. Г. М. Маленковым указания о необходимости развития сатиры и трактовка проблемы типического вооружают работников болгарской кинематографии, углубляют понимание коренных вопросов теории и практики социалистического реализма.

ЖОРЖ САДУЛЬ

КИНОИСКУССТВО ФРАНЦИИ

Французская кинематография в отношении организации производства значительно отличается от английской и американской, где кинопромышленность монополизирована Сити или Уолл-стритом. Еще с первой мировой войны французская финансовая верхушка считает производство фильмов слишком «рискованной» операцией. Две существующие крупные киномонополии «Патэ» и «Гомон» практически объединились в одно целое под эгидой «Сосьетэ де Контер де Монруж» (трест электричества, телевидения, радио и т. д.), имеющего многочисленные связи с крупными английскими, американскими и швейцарскими финансистами. «Патэ—Гомон», располагая копировальными фабриками, занимается в основном прокатом фильмов в крупных кинотеатрах, сдачей в аренду студий и выпуском еженедельных журналов кинохроники. Но эти две крупные монополии очень редко интересуются производством художественных фильмов. Оно почти целиком предоставлено мелким капиталистам.

При выпуске в среднем 100 фильмов в год (из которых только 10—15% представляют какую-то художественную ценность) в стране существует примерно 350 «кинофирм», каждая из которых, следовательно, за два-три года финансирует не больше одного фильма. Само собой разумеется, они работают ремесленным, малопродуктивным способом. И поэтому стремятся разделить производственный риск либо с другими отечественными мелкими и средними продюсерами либо с иностранными (обычно итальянскими).

Производство французского фильма обходится в среднем 45 миллионов франков (и свыше 100 миллионов, если речь идет о большом художественном фильме). Когда продюсеры начинают работу над новым фильмов, они, как правило, не располагают даже 10% этой суммы, следовательно, они вынуждены прибегать к помощи банков и кинопрокатчиков, которые не довольствуются ростовщическими процентами, а требуют также права строгого контроля над сценарием, подбором актеров и т. д.

Главным конкурентом французской кинематографии является Голливуд, который применил очень опасное оружие — дублирование своих фильмов на французский язык.

По просьбе французских продюсеров еще в 1932 году правительство приняло меры по ограничению проката дублированных фильмов.

После второй мировой войны со стороны Уолл-стрита и госдепартамента США было оказано сильное давление, в результате которого по пресловутым соглашениям Блюм—Бирнс прежнее ограничение было снято и заменено так называемой квотой. При этом было установлено, что репертуар кинотеатров должен обязательно включать 31% французских фильмов. Этот процент

«Адрес неизвестен»

был очень низким: до 1939 года французские фильмы составляли по меньшей мере 65% репертуара, а во время гитлеровской оккупации даже 80—90% (вследствие отсутствия американской кинопродукции и бойкота зрителями фильмов Геббельса).

Соглашения Блюм — Бирнс были, таким образом, открыто направлены на уничтожение французской кинематографии как промышленности и как художественного выражения национальной независимости.

В 1947—1948 годах сотни американских дублированных фильмов монополизировали французские экраны. Американская доля в кинорепертуаре далеко превысила 50%, тогда как французская снизилась до 38%. Студии закрылись. Национальное производство упало. Тысячи киноработников лишились работы. Казалось, близкая гибель французской кинематографии неизбежна.

Но всю страну облетел тревожный клич, призывающий к спасению французского кино. Киноработники совместно со зрителями объединились стотысячными группами в комитеты защиты французской кинематографии. Умножилось число манифестаций и митингов. Под напором этой волны протестов правительству пришлось пойти на уступки: упразднить соглашения Блюм — Бирнс. В 1948 году снова было восстановлено ограничение количества дублированных фильмов (180 в год, из них 120 американских) и повышена квота на французские фильмы в кинорепертуаре. Эти меры не были, конечно, достаточными, чтобы полностью оградить французскую кинематографию от иностранной экспансии, но они позволили снова выпускать в среднем 100 фильмов в год.

Был также издан закон, по которому в кинотеатрах устанавливалась специальная надбавка к стоимости каждого проданного билета. В результате образовался фонд для субсидирования промышленности (равный примерно 2 миллиардам франков в год). Сущность закона заключалась, следовательно, в том, чтобы заставить французских зрителей оплачивать дефицит крупной национальной кинопромышленности, углубленный американской конкуренцией.

Даже по официальным правительственным данным жизненный уровень французов в 1952 году примерно на 50% ниже, чем в 1938 году. Когда почти весь бюджет уходит на питание и необходимые расходы, то кино (да еще с надбавкой к цене билета) становится уже роскошью, как книги или газеты. Одновременно с обнищанием трудящихся с каждым годом все больше и больше пустеют кинозалы. В не-

которых рабочих местностях за пять лет число кинозрителей уменьшилось на 50%. В крупных городах уже давно не строят больше новых кинотеатров, а развитие кино в деревне, темпы которого замедлялись в течение ряда лет, полностью остановилось.

Обнищание населения, прогрессирующее снижение заработной платы почти до уровня, характерного для колоний, систематически проводимая различными реакционными правителями «дезиндустриализация», разорительная политика перевооружения, изнуряющие налоги (сама кинематография платит их более чем 10 миллиардов в год) — все эти явления, развивающиеся по планам Уолл-стрита и госдепартамента США, имеют прямым следствием (кроме тысячи других) многолетний кризис французской кинематографии. В 1951 году из-за этого кризиса чуть не закрылось несколько лучших парижских студий, принадлежащих тресту «Патэ—Гомон», чему, однако, помешало мощное движение протеста.

Кризис французской кинематографии был бы более глубоким, если бы не растущее отвращение публики к голливудской продукции, которое сейчас постепенно превращается в подлинный бойкот.

С 1914 года американские фильмы располагали во Франции исключительно благоприятными позициями. Благодаря мощной коммерческой организации, безграничным финансовым возможностям, широкой рекламе своих «кинозвезд» Голливуду удалось завоевать значительную часть публики. Возвращения американских фильмов на французские экраны после второй мировой войны ждали многие кинозрители, и потому сначала безразлично восприняли соглашения Блюм—Бирнс, полагая, что Голливуд в скором времени возместит неприятности, связанные с этими соглашениями, показом своих шедевров.

Однако ожидаемые шедевры не появились. Художественный упадок Голливуда, превратившийся в настоящий крах, становится все более очевидным. Только некоторое время привлекали внимание цветные фильмы, так как Франция их не выпускала, а советская продукция запрещалась цензурой или бойкотировалась прокатными организациями. Но и краски утратили теперь привлекательность новинки.

Голливудские фильмы вызывают отвращение у большинства публики своим пессимизмом, преступлениями, садизмом, психопатологией, военной пропагандой, тупостью, ханжеством, полным отсутствием какой-либо художественной, культурной ценности.

Публика предпочитает французские фильмы, которые теперь почти каждую неделю побивают рекорды по количеству зрителей в Париже и других крупных городах. Доля американских фильмов в кинорепертуаре за два года снизилась с 52% примерно до 40%, а доля французских фильмов, упавшая в 1948 году до 38%, превышает теперь 55%.

Но Голливуд располагает колоссальными финансовыми средствами. На выпуск цветного фильма он может затрачивать от 400 миллионов до миллиарда франков, то есть в десять раз больше, чем французские продюсеры. Кроме того, у Голливуда исключительные возможности рекламы. Например, реклама фильма на библейский сюжет «Самсон и Далила», сделанного по способу супертехниколора фашистом Сесилем де Милль, обошлась в 75 миллионов франков. Такая реклама производит известный эффект, с ее помощью удается заманить зрителей в залы. Но миллионные расходы не мешают, однако, продолжающемуся падению престижа Голливуда во Франции. Самые трагические сцены фильма «Самсон и Далила» вызывали смех зрительного зала. Спустя три месяца новый цветной фильм на библейский сюжет «Давид и Варсавия», несмотря на все рекламные фанфары, демонстрировался перед пустыми залами и быстро исчез с экрана.

Именно в этих условиях в середине прошлого года истек срок парижских соглашений. «Король» Гол-

«Адрес неизвестен»

ливуда, президент ассоциации крупных американских продюсеров Эрик Джонстон специально пересек Атлантический океан, чтобы привезти по случаю фестиваля в Каннах подлинный американский диктат. Он потребовал полного упразднения всех мер, ограждающих французскую кинематографию от Голливуда, но встретил единодушный отпор со стороны кинодеятелей и народа. И когда 26 июня все парижские киностудии объявили пятнадцатиминутную забастовку в знак протеста против угрозы Джонстона, наездник был вынужден отказаться сесть верхом на норовистую лошадь. В этот день самые крупные актеры, такие, как Пьер Френэ или Фернандель, поставили свои подписи под протестами, направленными председателю совета министров и на Кэ д'Орсэ [1].

Борьба киноработников и зрителей за свою кинематографию увенчалась 18 июля 1952 года и другой крупной победой, закрепленной правительственным декретом. Мотивируя тем, что Голливуд выкачивает из Франции доллары (несколько миллионов в год), этот декрет уменьшает допускаемое количество дублированных фильмов со 180 до 120 в год, что соответственно сокращает американскую долю со 120 в прошлом примерно до 90. Впервые за последние двадцать лет французское правительство само (а не в соглашении, подписанном с Вашингтоном) определяет количество иностранных дублированных фильмов, ввозимых во Францию.

Конечно, этот декрет — результат единодушной борьбы в защиту французской кинематографии, являющейся частью борьбы за нашу национальную независимость. В какой-то степени он был предупреждением, адресованным госдепартаменту, который, как известно, исключительно чувствителен ко всему, что касается Голливуда. Но, само собой разумеется, декрет был составлен в духе подписавших его шуманов, плевенов, лувелей и других пинэев, которые за награду в долларах или пушках готовы пожертвовать и своим декретом и французской кинематографией, являющейся для них простой разменной монетой. Однако они столкнутся с бдительностью народа, любящего мир и дорожащего своей национальной независимостью. Возможно, что преимущества, приобретенные французской кинематографией за последние месяцы, будут сохранены и расширены в ущерб Голливуду.

Победы, одержанные в борьбе за французскую кинематографию, по-

[1] Улица, где помещается французское министерство иностранных дел.

зволили ей сохранить и продолжить свои славные культурные традиции, преградили дорогу Голливуду, являющемуся ядовитым средством пропаганды наиболее хищнического и наиболее кровавого империализма. Они отстояли важный фактор национальной независимости, помогающий бороться против подготовки войны и служащий делу мира. Они, наконец, в известной мере позволили некоторым кинодеятелям, несмотря на всяческие репрессии, выразить в своих фильмах прогрессивные идеалы французского народа.

* * *

Голливуд, монополизировавший более трети кинорепертуара Франции, вырвал, кроме того, у французской кинематографии бóльшую часть ее рынков в Западной Европе и Латинской Америке. Политика экономической блокады против стран Восточной Европы, проводимая по приказу Уолл-стрита французскими реакционными правительствами, также способствовала очень сильному сокращению обмена кинофильмами.

Для французских картин практически закрыт англо-американский рынок: экраны Великобритании и доминионов еще больше, чем французские, колонизированы Голливудом. Восемь крупных голливудских монополий ревностно наблюдают за тем, чтобы французские фильмы не стали достоянием широкой публики США. Со времени появления звукового кино, то есть в течение двадцати пяти лет, ни один французский фильм не демонстрировался в Америке дублированным на английский язык. А фильмы с субтитрами можно увидеть только в Нью-Йорке и двух-трех крупных городах в нескольких маленьких кинозалах, специально отведенных для иностранных фильмов и рассчитанных на очень ограниченный круг публики.

С 1948 по 1951 год средний годовой доход импортированных в США французских фильмов составлял около 25 миллионов франков. В то же время импорт голливудских фильмов во Францию приносил ежегодно банкирам Уолл-стрита несколько миллиардов франков, вывозимых в долларах согласно действующим финансовым соглашениям.

Хотя часть этих огромных доходов остается блокированной во Франции, однако Голливуд теперь не намерен их использовать на приобретение французских студий, кинотеатров, как это сделала американская фирма «Парамоунт» в 1930 году, скупив крупные студии в парижском районе. Голливуд использует блокированные средства для производства фильмов с европейским «местным колоритом» — с пейзажами и знаменитыми памятниками. С 1945 года он подготовил во Франции не больше десятка фильмов такого рода и не намерен, кажется, развивать это производство.

Уолл-стрит стремится, следовательно, не к колонизации французской кинематографической промышленности, а просто-напросто к ее ликвидации. Его мечта состоит в том, чтобы превратить все французские студии в склады для кока-кола или напалмовых бомб...

Проводимая Уолл-стритом политика разрушения французской кинематографической промышленности вызывает враждебность к Голливуду большей части французских продюсеров. Но эти мелкие капиталисты, раздраженные в целом конкуренцией Голливуда, часто попадаются, однако, на удочку, не теряя веры в иллюзорную возможность сбыта своих фильмов в США. Многие продюсеры все еще думают, что их продукция имеет больше шансов достичь широкой публики и принести хороший доход, если она сделана в «американском вкусе». Они боятся всякого проявления смелости, особенно если автор задуманного фильма хочет выразить прогрессивные идеи. Чтобы не рисковать, они предпочитают итти по проторенной дороге и возлагают все свои надежды главным образом на популярных актеров. Ведь для таких продюсеров главное — погоня за прибылью, а вопросы культурной, художественной ценности занимают второстепенное место.

Конечно, многие сценаристы, по-

«Адрес неизвестен»

становщики и известное число актеров стремятся к воплощению прогрессивного содержания, к созданию художественных ценностей, но при этом они наталкиваются на всякого рода цензурные препятствия, из которых официальная цензура является далеко не самым главным.

С 1945 года контроль за фильмами официально осуществляла комиссия, состоявшая наполовину из чиновников различных министерств, которые представляли правительственную точку зрения, и наполовину из продюсеров, кинопрокатчиков, владельцев кинозалов, сценаристов, постановщиков, представителей киноклубов и т. д. Пока коммунисты входили в состав правительства, эта комиссия разрешила выпуск нескольких прогрессивных фильмов, прокат советских картин и запретила фильмы, поставленные во время оккупации «коллаборационистами», а также старую продукцию Гитлера и Муссолини и даже один или два американских фильма «против красных».

Позже реакция захватила комиссию в свои руки. Были разрешены любые американские фильмы наряду с фильмами «коллаборационистов», Гитлера и Муссолини. Все французские прогрессивные картины, а также все кинопроизведения Советского Союза и стран народной демократии были запрещены.

Такое положение продолжалось до лета прошлого года, когда кампания протеста, проводимая прогрессивными деятелями, привела к восстановлению старой цензурной комиссии, которая вновь начала разрешать советские фильмы. Новые перспективы открылись и перед французскими прогрессивными фильмами.

Фильмы, производимые во Франции, могут подвергаться трем видам цензурных санкций: полное запрещение, запрещение на вывоз (некогда так был запрещен фильм «Скандал в Клошмерле») и купюры. Продюсеры трепещут перед этими санкциями. Полное запрещение фильма, стоящего около 45 миллионов франков, для мелкого продюсера равноценно окончательному разорению. Поэтому продюсеры стараются предупредить желания цензоров. Они прекрасно знают, что цензура, созданная якобы для «сохранения общественного порядка и добрых нравов», на самом деле является исключительно политической цензурой и направлена против прогрессивных тенденций. Поэтому, угождая цензуре и в то же время потворствуя самым низким инстинктам, некоторые продюсеры не боятся бросать вызов «общественному порядку», показывая зверские убийства или восхваляя гангстеров, и осмеивают «добрые нравы» серией

порнографических эпизодов. Опыт давно показал продюсерам, что в этом отношении полицейская цензура всегда оказывается снисходительной. Кроме того, непристойность фильмов является качеством, выгодным при их экспортировании в США для сотен специальных кинозалов «секси», владельцы которых приучены к тому, что анонс французского фильма равнозначен анонсу фильма исключительно «рискованного» и порнографического.

С другой стороны, опыт также показал продюсерам, что фильму, содержащему критику буржуазных порядков, открытую защиту дела мира или выпады против американской политики, угрожает запрет.

Приноравливаясь к обычной практике цензуры и «предцензуры», которые производят купюры в сценариях еще до начала постановки фильма, большинство продюсеров заранее отвергает всякий сюжет, включающий какую-либо «опасную», по их мнению, тенденцию. Им, например, уже кажется подозрительным, если герой-рабочий показан не пьяницей и не убийцей, а порядочным, честным человеком, хотя бы фильм в целом и проповедовал реакционные фашистские идеи. Они предпочитают обращаться к таким «традиционным» жанрам и «испытанным» темам, как полицейская мелодрама или классический «треугольник» (муж, жена и любовник), трактуемый в комическом или трагическом плане. Такую тематику имеет большинство французских фильмов 1952 года, правда, в меньшей пропорции, чем в 1932 году.

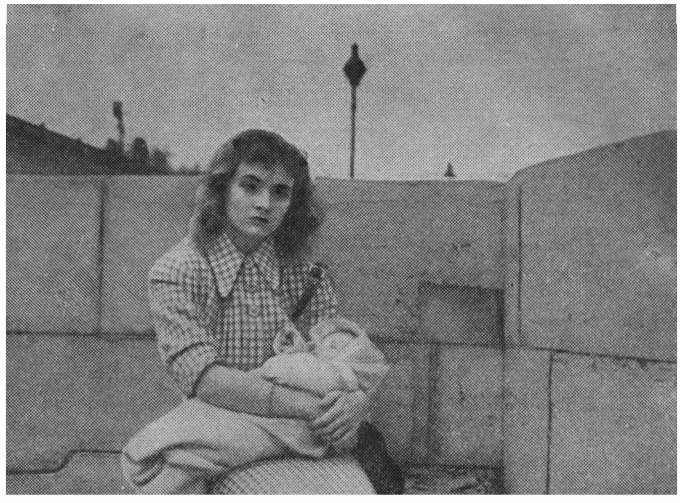
Самоцензура продюсеров породила и самоцензуру авторов. Сценаристы и постановщики неохотно берутся за «смелые» сюжеты. Много таких сюжетов остается в чернильнице: промелькнув в голове, они никогда не ложатся на бумагу...

Существует, наконец, цензура банков и объединений прокатчиков, которые, прежде чем финансировать мелких продюсеров для производства фильма, требуют представить им не только фамилии актеров, но и полный текст сценария. Связанные с финансовой верхушкой, они фактически обрекают на запрещение фильмы некоторых прогрессивных постановщиков. Они «разбирают по косточкам» каждый эпизод сценария, каждую деталь диалога.

Так, в 1951 году франко-итальянские продюсеры избрали для совместного производства тему «семь смертных грехов», намереваясь объединить под этим названием семь небольших комических и трагических фильмов с участием известных французских и итальянских актеров. Прогрессивный режиссер Клод Отан-Лара, находившийся без работы в течение долгих месяцев, взялся поставить фильм об одном из семи грехов — о гордости — и предложил для этого экранизировать рассказ Чехова. Но это предложение было отвергнуто только потому, что Чехов — русский, и одно это придаст фильму «политическую тенденцию». Тогда Отан-Лара предложил очень традиционный сценарий, написанный Жаном Оренш и Пьером Бост, рассказывающий о девушке из разорившейся буржуазной семьи, оскорбленной на светском вечере. Диалог содержал такую деталь: кто-то упрекает героиню в том, что она ради своего существования согласилась на очень плохо оплачиваемую работу и потому является «эксплуатируемой». «Когда работаешь, это неизбежно»,— отвечает девушка. Банк, финансировавший фильм, потребовал устранить эти «неприемлемые» слова под угрозой изъятия своих капиталов. Только после нескольких недель борьбы Клод Отан-Лара добился того, что слова, казавшиеся банку «опасными», были сохранены...

Преодолев многочисленные преграды официальных и неофициальных цензур, фильм все же может так и не попасть на экраны. Судьба его зависит от монополий прокатчиков, которые могут неодобрить содержание и потому декретировать, что он «не подойдет для их публики». Так, в 1948 году остался неизвестен большинству французской публики замечательный фильм Луи

«Адрес неизвестен»



Дакэна «Рассвет». Под предлогом удовлетворения вкусов своей публики прокатные монополии навязывают продюсерам производство тех или иных фильмов или диктуют отдельные сцены. Например, в добросовестно поставленный фильм «Светило», отображающий жизнь и нравы медицинских кругов, прокатчики заставили ввести вопреки воле постановщика и автора порнографическую сцену, чтобы рекламировать фильм фотографиями обнаженных женщин. По инициативе и на средства реакционных католических прокатчиков поставлено несколько фильмов, пропагандирующих политику Ватикана, которым было обеспечено широкое распространение как внутри страны, так и за ее пределами.

В этих условиях возможности выражать свои взгляды для французских прогрессивных кинодеятелей крайне затруднены. Но при поддержке сильной коммунистической партии и всенародного движения сторонников мира, а также при наличии культурных и революционных традиций нации удается все же преодолевать трудности и создавать прогрессивные документальные и художественные фильмы.

* * *

Прогрессивное французское документальное кино имеет уже свою историю. В 1930—1932 годах молодые кинодеятели объединились вокруг ассоциации революционных писателей и артистов, основанной Полем Вайяном-Кутюрье и Леоном Муссинак. Располагая незначительными средствами, они стремились запечатлеть на пленке манифестации безработных, празднества революционных годовщин, успехи коммунистических муниципалитетов, деятельность профсоюзов, митинги и т. д. В этих съемках приняли участие впоследствии ставшие известными Иорис Ивенс, Марсель Карнэ, Жак Беккер, Жан Ренуар, Жан-Поль Ле Шануа и другие, которые создали организацию «Сине Либертэ». Самым значительным из произведений, созданных этой группой, был фильм Жана Ренуара «Жизнь принадлежит нам», который коммунистическая партия использовала в период избирательной кампании 1936 года, увенчавшейся победой Народного фронта.

Позже было создано несколько фильмов такого же рода при поддержке профсоюзов Всеобщей конфедерации труда.

Во время гитлеровской оккупации прогрессивные документалисты образовали ядро подпольного Национального фронта кино.

Съемки деятельности партизан 1943—1944 годов легли в основу большого фильма Жан-Поля Ле Шануа «В сердце грозы», разобла-

чавшего предательство де Голля по отношению к партизанскому движению. В августе 1944 года, когда бои развернулись в столице, покрывшейся баррикадами, Национальный фронт кино с помощью нескольких десятков операторов снял фильм «Освобождение Парижа».

С 1945 года во Франции в очень трудных условиях было создано около двенадцати прогрессивных документальных фильмов большой художественной ценности. Лучшие из них удостоены высоких международных наград. К ним относятся такие фильмы, как «Битва за жизнь», «Человек, которого мы больше всего любим», «Самый простой выбор», «Да здравствуют докеры!», «Парижская Коммуна» и другие. Почти все эти фильмы запрещены цензурой.

История создания фильма «Да здравствуют докеры!» дает довольно полное представление о трудностях, которые приходилось преодолевать, чтобы создать такие произведения.

Молодой режиссер Менего Женесталь написал по материалам многих газет сценарий документального фильма о борьбе докеров, которые, не желая способствовать продолжению преступной империалистической войны во Вьетнаме, отказывались разгружать американское оружие. Сценарий был представлен на рассмотрение профсоюза докеров. Профсоюзная организация решила всеми силами поддержать создание этого фильма. Но она не располагала необходимыми для этого средствами и даже не могла покрыть расходы, связанные с переездом небольшой съемочной группы фильма.

Поддержку оказали прогрессивные кинодеятели, которым удалось снабдить эту группу камерой, пленкой, средствами на транспорт, на обработку пленки и т. д.

Борющиеся докеры гостеприимно встречали съемочную группу и всегда охотно выделяли добровольных «актеров». Так, в одном крупном порту уличная демонстрация, которую понадобилось воспроизвести специально для фильма, оказалась такой внушительной, что префект немедленно вызвал крупные отряды жандармерии и КРС [1]. Разумеется, действия полиции против ее воли были тоже запечатлены на пленку, а кадры использованы в фильме.

Вскоре, узнав о подготовке фильма, полиция начала преследовать съемочную группу, работники которой несколько раз подвергались аресту.

Некоторые сцены снимались в исключительно опасных условиях. Такова, например, сцена выгрузки гробов с трупами солдат, убитых в Индо-Китае.

Правдивый фильм оказал большую помощь борьбе докеров.

Фильм «Человек, которого мы больше всего любим» поставлен по случаю семидесятилетней годовщины со дня рождения товарища Сталина. Для постановки потребовался один миллион франков. Эта сумма собрана по подписке среди прогрессивных кинодеятелей. Все участвовавшие в создании фильма отказались от какого-либо вознаграждения. В. Познер и автор этих строк написали сценарий. Фильм сопровождался замечательной музыкой Жана Вьенэ и превосходными комментариями недавно умершего Поля Элюара.

Золотой медали мира удостоен в Варшаве в 1950 году режиссер Луи Дакэн за фильм «Битва за жизнь». Показывая деятельность Парижского конгресса сторонников мира (1948 г.), Дакэн расширил рамки этого важного события и талантливо отразил движение борьбы за мир во всем мире.

Фильм «Самый простой выбор», поставленный Анри Эснером и посвященный требованию заключения Пакта Мира между пятью великими державами, просто и доходчиво рассказывал об угрозе войны. Фильм демонстрировался во Франции (исключительно на узкой пленке) — на квартирах у борцов за мир, в кругу близких друзей и соседей. Он сы-

[1] Республиканские отряды безопасности — полицейские подразделения, сформированные специально для борьбы с забастовками и отличающиеся своей жестокостью. *(Примечание автора.)*

«Скандал в Клошмерле»

грал большую роль в укреплении рядов сторонников мира. Директором этого фильма был известный постановщик Жан Гремийон.

Парижской Коммуне (по случаю ее 80-й годовщины) посвящен фильм Менего Женесталя, построенный исключительно на документах эпохи, гравюрах и фотографиях. В основу сценария и содержательного дикторского текста положены известные высказывания Маркса и Ленина о Парижской Коммуне. Талантливая партитура композитора Жозефа Косма, включающая несколько хоровых песен, придает фильму высокую художественную ценность.

Эти примеры помогают понять, какое значение имеет сейчас во Франции документальное кино.

Следует напомнить, что вследствие цензурных запрещений подобные фильмы не попадают на широкий экран, а демонстрируются в полулегальных условиях на закрытых просмотрах, которые организуются не так часто и обычно бесплатно. Поэтому расходы, связанные с постановкой таких фильмов, в процессе проката не возмещаются. Это создает серьезные материальные трудности, препятствующие быстрому росту прогрессивной документальной кинематографии. Однако успех, который имеют такие фильмы как во Франции, так и за пределами страны, вдохновляет на развитие этой боевой прогрессивной кинодокументации.

* * *

Если та или иная прогрессивная организация в состоянии финансировать или частично поддержать производство документального фильма (стоимостью около миллиона франков), то она не может этого сделать в отношении художественного фильма (средняя стоимость которого примерно 45 миллионов франков). Приходится прибегать к общественной подписке, а иногда авансированию со стороны таких организаций, как, например, прогрессивные профсоюзы. Так был поставлен в 1938 году фильм «Марсельеза» Жана Ренуара.

При этом необходимость обеспечить фильму широкий прокат (для возврата авансов, возмещения миллионных взносов, а также создания возможности приступить к производству следующего фильма) вынуждает постановщиков итти на известные уступки требованиям цензуры.

Если бы, например, Луи Дакэн избрал сюжетом фильма «Рассвет» борьбу горняков Севера за удовлетворение их требований против полицейских отрядов Жюля Мока и американских оккупантов, очевидно, что такой фильм оказался бы запрещен цензурой, не разрешен к экспорту за границу, подвергся бы преследованиям полиции. Естествен-

но, что Дакэн должен был ограничить себя показом повседневной жизни горняков, тяжелых условий их труда, лишь косвенно намекая на злободневные политические вопросы.

Условия творчества прогрессивного кинодеятеля отличны от условий, в которых работает прогрессивный писатель.

Луи Арагон в «Коммунистах» и Андре Стиль в «Первом ударе» смогли прямо писать о важных политических проблемах, о борьбе французских трудящихся против американских оккупантов, смогли полностью осветить руководящую роль в этой борьбе коммунистической партии. Нашлись издатели, и благодаря поддержке прогрессивной прессы романы стали достоянием широкой публики.

Издание книги требует в двадцать или тридцать раз меньше денег, чем производство фильма. К тому же, книга может притти к читателю непосредственно, минуя книготорговые тресты. Поэтому-то во Франции смогли появиться и успешно работать прогрессивные издательства, ежегодно публикующие несколько десятков книг, в которых идеи и политические убеждения их авторов не подвергаются искажениям.

Выражение прогрессивных идей средствами кино встречает сильное сопротивление, сложнейшую систему препятствий.

Но следует ли из этого, что мы должны самое важное из искусств— кино, связанное с обширнейшим кругом зрителей, оставить в распоряжении буржуазии как ядовитое средство пропаганды войны, как орудие американского империализма, стремящегося отнять у народов национальную независимость?

Возможно ли вообще существование прогрессивного киноискусства в условиях капиталистической Франции?

Опыт дает убедительный ответ на этот вопрос.

И современная борьба, и революционные традиции рабочего класса вдохновляли и продолжают вдохновлять лучших деятелей кино на создание замечательных произведений.

Против политики французских капиталистов, против их аппарата репрессий поднимается мощное движение рабочих организаций, сторонников мира, всех прогрессивных людей; коммунистическая партия одерживает в трудных условиях ряд побед, оказывающих влияние на многие стороны жизни, в том числе и на кино.

Даже буржуазные критики и историки кино вынуждены признать, что в 1934—1936 годах произошло возрождение французского кино. До этого его существование поддерживалось только творчеством нескольких отдельных мастеров, таких, как Ренэ Клер, Жак Фейдер, Жан Виго. В эти же годы французское кино утвердило себя как школу, заняло место в первом ряду кинематографии капиталистических стран и приобрело большое международное влияние. То были годы борьбы французского рабочего класса под руководством Мориса Тореза против французских прислужников Гитлера — борьбы, закончившейся созданием широкого Народного фронта, лозунгом которого стало: «Хлеб, мир, свобода». Эта борьба оказала непосредственное влияние на лучшие французские фильмы: «Преступление господина Ланж» (сценарий Жака Превера, постановка Жана Ренуара), «Дружная бригада» (сценарий Шарля Спаака, постановка Жюльена Дювивье), в которых была четко выражена мысль о том, что простые люди могут многое сделать, объединившись против хозяев. Показательно для того времени, что в фильмах Жана Ренуара, Жюльена Дювивье, Марселя Карнэ становятся героями люди из народа, рабочие и крестьяне. С большой симпатией они показаны борющимися против несправедливостей и предрассудков существующего социального строя.

Ближе всех к авангарду прогрессивного движения стоял самый большой мастер этой школы Жан Ренуар. Его фильмы являются как бы социальной картиной Франции эпо-

«Скандал в Клошмерле»

хи Народного фронта. Талантливо (хотя и не без некоторых ошибок) показывает он простой люд Парижа («Преступление господина Ланж»), железнодорожников («Человек-зверь» по Золя), иностранных батраков («Тони»), буржуазных космополитов и «мюнхенцев» («Правило игры»). «Великая иллюзия» дышит яростной ненавистью к войне, а «Марсельеза» воспроизводит несколько прекраснейших эпизодов революции, напоминая об уроках этой исторической эпохи.

Характерно также, что важнейшие события политической жизни— предательство интересов Народного фронта верхушкой социал-демократии, комедия «невмешательства», разыгранная Леоном Блюмом для того, чтобы сдать Испанскую республику Муссолини и Гитлеру, растущая угроза второй мировой войны — находили немедленное отражение во французских фильмах.

В послемюнхенский период на смену жизнеутверждающему энтузиазму появляются фильмы, показывающие смятение людей, порой честных, но затравленных и потерявших направление: «Пепе Моко» Жюльена Дювивье, «Набережная туманов» и «День занимается» Марселя Карнэ трактуют почти одни и те же темы. Человек симпатичный, порядочный несправедливо преследуется обществом. В своем городе или квартале он заперт, как в тюрьме. Он встречает любимую, но и любовь бессильна помочь ему «уйти от судьбы». Обреченный, впавший в отчаяние, он в конце фильма находит смерть.

Впоследствии многие авторы десятки раз возвращались к этой теме. Мы находим ее сегодня во франко-итальянском фильме «У стен Малапаги» (сценарий Дзаватини, постановка Ренэ Клемана). Героя замечательно играет Жан Габэн, который с 1937 года специализировался на ролях этого типа.

Возвращение в наши дни к темам, возникшим накануне второй мировой войны, весьма характерно. Оно отражает состояние растерянности перед угрозой третьей мировой войны, свойственное некоторой части деятелей культуры. Буржуазные критики и самые реакционные кинопредприниматели умеют пользоваться этой растерянностью, поощряя создание «черных фильмов».

Самым типичным французским «черным фильмом» последнего времени была картина Клузо «Манон». Воспроизводя в основных чертах сюжет знаменитого романа, автор перенес действие в современную эпоху, в военные и послевоенные годы. Дегрие, молодой боец отрядов движения сопротивления, дезертирует из армии, чтобы последовать за Манон, которой угрожает

опасность, так как она была проституткой у фашистских оккупантов. Манон вовлекает Дегрие в грязные сделки черного рынка, и его жизнь становится цепью преступлений. Любовники бегут в Палестину вместе с группой евреев, желающих проникнуть туда тайно, но арабы их убивают...

Быть может, автор фильма стремился выразить отношение французской молодежи к ужасам войны и ее последствиям, быть может, он претендовал на разоблачение пороков послевоенного буржуазного общества. Но фильм «Манон» крайне далек от критического реализма и носит в себе черты всех крайностей, всех заблуждений натурализма. Дегрие не является представителем французской молодежи, из которой вышло столько героев борьбы за национальную независимость. Клузо нашел прообразы действующих лиц фильма в материалах, любезно предлагаемых скандальной прессой, среди торговцев на черном рынке, убийц, сутенеров, дезертиров. В расчете на сенсацию фильм нагромождает отвратительные эпизоды преступлений, местами явно смахивая на гангстерские голливудские фильмы.

Для «черных фильмов» характерен также фильм Ива Аллегрэ «Такой красивый маленький пляж». Заявив о своем намерении пойти по пути критического реализма, автор нарисовал судьбу молодого человека — сироты, который, будучи жертвой общества, становится преступником. Но герой показан вне зависимости от классовой принадлежности, крайне гнусным и презренным. Он принадлежит к подонкам общества. Безвольный, он наслаждается своим несчастьем, а не борется против окружающих его пороков. И здесь опять «добрая воля» героя оказывается бессильной перед «неизбежной судьбой».

Очень типична для «черного фильма» картина «Человек идет по городу». Ее постановщик Марчелло Пальеро, по происхождению итальянец, начал свою карьеру как актер, талантливо сыграв роль коммуниста в фильме Роберто Росселини «Рим — открытый город». Пальеро, очевидно, считал, что он также идет по пути критического реализма, осуществляя постановку фильма о трудной, полной лишений жизни докеров Гавра — крупнейшего порта, жестоко пострадавшего от американских бомбардировок. Пальеро организовал просмотр своего фильма для профсоюза докеров и очень удивился, когда увидел, что профсоюз отнесся враждебно к его произведению.

Но иного и нельзя было ожидать! Пальеро показал докеров главным образом как людей грубых, скандалистов и пьяниц, легко вступающих на путь преступления. Много лет спустя после Золя Пальеро повторил ошибки «Чрева Парижа», ошибки, которые еще можно понять, если речь идет о прошлом веке, но нельзя простить в наши дни. Поэтому Пальеро не должен был удивляться неприязненному отношению докеров к фильму, погрязшему в ошибках натурализма.

Заслуживает внимания дальнейшая судьба фильма. Долгое время он не находил покупателя. Но вот борьба докеров против разгрузки американского оружия приняла особенно острый характер, началась волна упорных, длительных забастовок. Буржуазия поняла, какую пользу она могла бы извлечь из фильма, изображающего докеров, как диких людей и пьяниц. В наиболее напряженный момент забастовки фильм был выпущен на экраны двух самых больших кинотеатров Парижа «Гомон-Палас» и «Рекс». Оба театра принадлежат крупнейшей прокатной фирме «Гомон», многие заправилы которой являются влиятельными членами деголлевской партии. Так фашисты пытались использовать в своих интересах натуралистические ошибки постановщика. Подвергшийся разоблачению прогрессивной прессы и мощному бойкоту зрителей, фильм не имел никакого успеха.

Как видим, возвращение к опыту предвоенных «черных фильмов» представляло серьезную опасность.

«Скандал в Клошмерле»

В годы оккупации сюжеты о простом человеке, над которым довлеет рок, исчезли потому, что они слишком откровенно помогали бы проповедям «нового порядка» в угоду Гитлеру и Петэну. Прогрессивное течение французского кино продолжало жить вопреки бдительной цензуре Геббельса и Лаваля.

Фильм «Мы, мальчишки» Луи Дакэна смело показал трущобы предместий и воспел солидарность простых людей. Фильм Гремийона «Свет лета» подверг жестокому разоблачению продажность вишистов, противопоставив им высокие моральные качества борющихся патриотов-трудящихся. Тот же режиссер, когда повсюду пропагандировалась трусость и национальная измена, открыто прославил в фильме «Небо принадлежит нам» героизм и мужество простого народа.

Самоотверженная деятельность киноработников — участников движения сопротивления — подготовила расцвет французского кино в период Освобождения, ознаменовавшийся появлением такого шедевра, как «Битва на рельсах».

Но в то самое время, когда фильм Ренэ Клемана с триумфом демонстрировался во всем мире, прославляя недавние героические подвиги французских железнодорожников, стали раздаваться голоса о том, что публика устала от «военных сюжетов», что она хочет обрести в кино хотя бы час забвения.

Эти голоса в какой-то мере отражали настроения разочарованности, идущей на смену энтузиазму первых дней Освобождения и питавшейся событиями послевоенной истории Франции. Вместо обещанной социальной справедливости эксплуатация трудящихся стала еще более жестокой, чем когда-либо; в то же время размеры сверхприбылей монополий приняли неслыханные размеры. Вместо обещанного длительного мира началась усиленная идеологическая подготовка новой мировой войны. Политика вооружения и война во Вьетнаме разоряли страну и возлагали на население бремя тяжелых налогов. Французское кино было отдано в рабство Голливуду. Производство фильмов резко пало, а к строительству обещанных студий даже не приступили...

Все это не могло не порождать в среде киноработников настроение пессимизма и неверия, а капиталисты, естественно, стремились использовать его в своих интересах.

Некоторые из авторов «черных фильмов» искренно полагали, что они своим произведением критикуют существующий строй. На самом деле они лишь укрепляли его, помогая распространению модной псевдофилософии: человек рожден для зла, порока и преступления; добрые

усилия простых людей невластны над неизбежным роком, только мерзавцы торжествуют... А поскольку подавляющая часть человечества отвратительна и продажна, не лучше ли позволить себе погибнуть под какой-нибудь атомной бомбой, не лучше ли смерть, чем кошмарная жизнь без всякой надежды?

Горькое разочарование, охватившее некоторые слои мелкобуржуазной интеллигенции, наличие значительных пережитков анархосиндикализма, тлетворное влияние голливудской продукции — все это привело к тому, что в 1948—1949 годах были все основания опасаться, как бы «черные фильмы» не поглотили всю французскую кинематографию.

Угроза была совершенно реальной. Французское кино переставало заниматься современной тематикой.

Прогрессивные критики и деятели кино своевременно подняли тревогу, указав на опасность «черных фильмов», и это нашло немедленный отклик среди широкой публики. Такой фильм, как «Манон», мог иметь большой успех у снобов, у элегантной публики кинотеатров Елисейских полей. Однако он потерпел полный провал в народных кварталах. Сравнительно быстро было замечено, что «черные фильмы» не делают сборов, и продюсеры начали воздерживаться от создания фильмов такого жанра. Как бы ни была велика в течение одного или двух лет угроза со стороны «черных фильмов», этому течению не удалось поглотить французское кино, в котором прочно укоренились прогрессивные традиции.

В период временного отступления от современной тематики, наводнения экранов «черными фильмами» видные прогрессивные кинодеятели стремились в своем творчестве развивать лучшие традиции, отличавшие французское кино предвоенных лет. Среди фильмов, боровшихся с вредными влияниями, следует назвать фильмы «Антуан и Антуанетта» Жака Беккера и «Рассвет» Луи Дакэна.

Может показаться, что сюжет фильма «Антуан и Антуанетта» ограничен рамками истории молодой супружеской пары. Но эта пара — простые люди из народа, он — рабочий-печатник, она — продавщица в магазине. В этом фильме не затронут ни один животрепещущий вопрос современности, но его герои, люди труда, показаны с такой симпатией и такими жизнерадостными, что сразу завоевали громадную популярность.

Фильм Луи Дакэна «Рассвет» посвящен жизни и труду значительной части французского пролетариата— горняков угольных копей департамента Нор. Проникнутое горячим сочувствием к трудящимся, это произведение завоевало симпатию широкой публики.

Фильм «Рассвет» и «Антуан и Антуанетта» мужественно выступили против пессимистических, пораженческих настроений «черного фильма» и потому оказали значительное влияние на развитие французского кино. В 1952 году его характеризовали уже не «черные фильмы», а произведения, которые отличаются подлинным оптимизмом, опирающимся на веру в народ, веру в мир, в прогресс человечества. Показателен в этом отношении фильм «Адрес неизвестен». Его постановщик Жан-Поль Ле Шануа в течение долгого времени участвовал в работе прогрессивных киноорганизаций. Как режиссер он получил признание в 1948 году, поставив фильм «Лесная школа», который посвящен французским учителям, защищающим в школах лучшие традиции Французской революции. Фильм «Адрес неизвестен» принес автору настоящий и вполне заслуженный успех. Режиссеру удалось в легкой увлекательной форме правдиво и многосторонне показать жизнь современного Парижа, а главное — действенную силу солидарности простых людей, хотя речь шла всего лишь о помощи обманутой и брошенной девушке. В форме намеков, составляющих как бы второй план фильма, разоблачаются американские оккупанты и экзистенсиалисты из Сен-Жермен де Пре, подчеркивается роль профсоюзных организа-

«Скандал в Клошмерле»

ций в жизни трудящихся. Этот второй план был прекрасно понят публикой.

По мере того, как во Франции и на всей земле увеличивается число простых людей, включающихся в движение сторонников мира, растет и количество фильмов, выражающих прогрессивные взгляды.

Можно назвать прошедший с большим успехом фильм Кристиана Жака «Фанфан Тюльпан», остроумно высмеивающий в образах военачальников Людовика XV современных генералов, битых в 1940 году, а ныне ставших пылкими сторонниками «атлантического похода»; «Запрещенные игры» Ренэ Клемана — фильм, смело осуждающий войну; «Господин Фабр» Анри Диамана Берже, где воспроизводится благородный образ известного французского ученого.

Примечательно, что и бывшие авторы «черных фильмов» встали сегодня на новые позиции. Так, Ив Аллегре после серии «черных фильмов» подверг смелому разоблачению американских агрессоров («Чудеса бывают лишь раз») и выступил против милитаризма («Кожаный нос»); Марчелло Пальеро показал борьбу речных лодочников против монополии крупных предпринимателей («Любовники из Брамора»).

О силе влияния движения за мир на самые широкие круги интеллигенции, в том числе и на людей, далеких от прогрессивных взглядов, свидетельствует создание нового фильма — «Проститутка, достойная уважения», поставленного по пьесе Жан-Поля Сартра. Дело происходит в Америке. Проститутка, преисполненная почтения к законам американских расистов, поддерживает ложное обвинение негра в уголовном преступлении и тем предает его в руки суда Линча. Выполнив это грязное дело, она некоторое время испытывает угрызения совести, но все завершается тем не менее выводом о том, что волей-неволей надо поддерживать политику правящего класса.

Таково содержание пьесы.

В 1952 году, перерабатывая для экрана эту пьесу, Сартр существенно изменил финал: в последних кадрах проститутка спасает негра от линчевания и выражает свою солидарность с ним, протягивая ему руку.

Постановщик фильма Марчелло Пальеро ярко обличает звериные нравы американских расистов. Таким образом, фильм с исключительной силой и точностью ударил по американским оккупантам и всюду, где демонстрировался, неизменно вызывал негодование по их адресу.

Идеи мира все глубже проникают в сознание французских кинематографистов. В начале 1952 года пра-

вительство господ Плевена и Пинэ приказало назначить очень большой гонорар оператору, который согласился бы снять в Корее документальный фильм, прославляющий преступных наемников, приехавших туда из Франции и воюющих бок о бок с солдатами Риджуэя. Пятьдесят известных и мало известных операторов получили это предложение, и все пятьдесят отказались от этой грязной работы. Однако нашелся один, пятьдесят первый, который принял на себя бесчестную миссию. Не пользовавшийся и ранее никаким уважением товарищей по работе, этот штрейкбрехер был окружен теперь всеобщим презрением. Перед отплытием из Франции он получил письмо, в котором лучшие французские операторы заклеймили его поступок.

Два года назад одна американская фирма задумала осуществить во Франции постановку фильма о Роммеле и пригласила для этой цели группу французских специалистов. В открытом письме французы единодушно заявили о своем отказе участвовать в восхвалении этого фашистского маршала.

За исключением «Грязных рук» [1], во Франции в послевоенные годы не было сделано ни одного фильма, который бы прямо пропагандировал войну и призывал к антикоммунистическому крестовому походу.

Сочувствие громадного большинства французских киноработников делу мира так хорошо известно, что сейчас ни один из кинопредпринимателей не может и мечтать предложить кому-либо поставить фильм, пропагандирующий, скажем, войну во Вьетнаме. Нечего и говорить о том, что яростные протесты зрителей сделали бы невозможным прокат такого фильма. Сегодня французские кинопромышленники вынуждены отказаться от подобных сюжетов.

Лишь немногие из французских киноработников относятся с открытой враждебностью к идеям мира и прогресса. Знаменательно, что и режиссеры, и кинозвезды, и технические работники французского кино входят в прогрессивные профсоюзы Всеобщей Конфедерации Труда. Все усилия социал-демократов и американских агентов, направленные на создание во Франции реакционных раскольнических профсоюзов, не увенчались успехом. Профсоюз кинорежиссеров и технических работников кино, входящий в ВКТ, возглавляется Клодом Отан-Лара, а генеральным секретарем профсоюза является на протяжении многих лет Луи Дакэн.

* * *

Конечно, возможность свободно выражать прогрессивные взгляды средствами киноискусства в современной Франции чрезвычайно затруднена. Но, даже учитывая это, следует, пожалуй, все же признать, что французские кинодеятели не сделали того, что они могли бы сделать, если бы более решительно боролись за свои позиции.

Как ни кратковременно оказалось увлечение «черными фильмами», когда некоторые прогрессивные режиссеры и сценаристы малодушно отказались от активной борьбы против цензуры, но за этот период французскую кинематографию далеко превзошла по смелости и злободневности сюжетов итальянская кинематография в лице ее передовых деятелей.

Франция, стоявшая в авангарде прогрессивной кинематографии капиталистических стран в предвоенный период многообразием жанров

[1] Постановка этого фильма по одной из ранних реакционных пьес Сартра на протяжении нескольких лет предлагалась многим французским кинорежиссерам. Все они, включая и тех, которые слыли за людей, весьма далеких от прогрессивных идей, отвечали отказом, несмотря на обещаемые повышенные гонорары. В конце концов все же нашелся аферист и проходимец Фернан Ривер, совмещающий в одном лице профессии продюсера, прокатчика и режиссера, который осуществил эту грязную постановку. Когда-то Ривер ставил во Франции пьесу Муссолини, а сейчас является представителем американской фирмы.

«Скандал в Клошмерле»

и количеством своих фильмов, представляющих художественную ценность, возможно и сейчас превосходит Италию, с которой ее объединяют многочисленные исторические, культурные и политические связи. Но Франция и отстает: с 1945 года она не смогла выпустить столько шедевров киноискусства, в которых выражены требования народа и показана его борьба в послевоенный период, сколько сумели создать прогрессивные кинематографисты Италии.

Современному возрождению итальянской школы бесспорно способствовало (хотя, конечно, и в меньшей мере, чем опыт советских киномастеров) влияние наших лучших кинопроизведений предвоенных лет. Однако прогрессивные итальянские фильмы последнего времени в свою очередь оказали помощь французской кинематографии. Итальянские кинодеятели придали мужество и смелость французским, наглядно показывая, что фильмы, отображающие современную борьбу трудящихся, несмотря на цензуру (свирепствующую в Риме так же, как и в Париже), могут, а значит, должны быть выпущены и будут иметь большой успех.

Говоря о недостатках французской кинематографии, можно, пожалуй, упрекнуть ее также в том, что она не выпустила достаточного количества произведений о национальных революционных и культурных традициях, не поставила фильмов о Робеспьере, Марате, Бабефе или Евгении Варлэне, не отметила годовщин Виктора Гюго и Эмиля Золя созданием нового киновариата «Отверженных» или «Жерминаля». Фильмы последнего времени, экранизирующие произведения Бальзака и Стендаля, недостойны своих первоисточников (исключая «Пармскую обитель»).

Следует пожалеть об этих пробелах. Однако не всегда в них виновны только французские киноработники.

Известно, например, что до 1952 года право экранизации романов Виктора Гюго являлось монополией Голливуда, которому это было нужно не столько для того, чтобы самому ставить фильмы по Гюго (кстати, всегда очень плохого качества), сколько для того, чтобы не дать их ставить французским кинорежиссерам.

Другой пример, касающийся революционной истории. Реакционная пропаганда против якобинцев (не говоря уже о деятелях революции 1848 года или Парижской Коммуны) до сих пор так сильна, что Луи Дакэн, издавна стремившийся создать в кино образ, подобный Сен-

Жюсту, ни разу не смог заинтересовать этими своими замыслами ни одного продюсера.

Хотя произведения наших классиков редко появляются на экране непосредственно, но влияние лучших традиций французской культуры и искусства на выдающиеся кинопроизведения несомненно.

Большой удачей следует считать фильм Клода Отан-Лара «Красная таверна». Сюжет заимствован режиссером из исторической хроники: во времена Людовика XVIII владелец постоялого двора десятками душил своих клиентов с целью ограбления. Этот сюжет мог бы послужить темой для «черного фильма». Но вдохновленный творчеством Вольтера, Дидро, Домье, Поля Луи Курье, традициями великих сатириков, Клод Отан-Лара сумел превратить эту банальную историю в острый памфлет против буржуазии эпохи Людовика XVIII и... господина Пинэ. Картина подверглась яростным атакам реакционной критики. Цензоры заявили, что подобный фильм заслуживает сожжения на городской площади, как некогда были сожжены произведения Вольтера и энциклопедистов. Но широкая публика, трудящиеся, прекрасно разобравшиеся в сатирических намеках этого фильма, встретили его с восторгом. Великие традиции сатиры живут во французском кино! Следует пожелать им дальнейшего развития. Фильмы «Скандал в Клошмерле», «Праздничный день» и другие, в разной степени удачные, свидетельствуют о пробуждении французской комической школы, которая после Макса Линдера была как бы погружена в долгую спячку.

С 1948 года во Франции неуклонно растет движение за мир. С каждым годом огромная волна этого движения все больше и больше захватывает всю страну. Глубокие, беспрерывно крепнущие стремления к миру широких народных масс оказывают решающее влияние на французских кинодеятелей.

Надо полагать, что обозначившееся с 1950 года оживление примет в ближайшее время широкие размеры и приведет французскую кинематографию к подлинному возрождению. Ведь и сегодня, как в пору своего расцвета, она опирается на мощь народного подъема, направленного к миру и прогрессу.

В тяжелых условиях капиталистического ультрареакционного строя, находящегося в состоянии полного упадка, французская кинематография сумела устоять против многочисленных попыток ее ликвидации, предпринятых Голливудом в экономическом и культурном плане. Французская кинематография может и теперь, во время американской оккупации, как некогда при фашистско-немецкой оккупации, сохранить высокий уровень своего искусства, которое является и в нашей стране самым популярным и самым важным. Если Франция прекратила бы производить фильмы, то ее культура, более того — ее национальная независимость понесли бы значительный ущерб.

Дав отпор космополитизму, на путь которого ее пыталась направить Америка, борясь за свое существование и отказываясь служить империалистам, французская прогрессивная кинематография защищает дело мира во всем мире.

Французская кинематография не могла бы одержать побед, если бы она не сохраняла и не развивала в своих лучших произведениях передовые национальные, культурные и революционные традиции и не осваивала замечательный опыт советской кинематографии. Прогрессивная французская кинематография черпает свои силы в неустанной борьбе, которую ведут трудящиеся за мир и свободу под руководством коммунистической партии и ее вождя Мориса Тореза. И мы прекрасно знаем, что наш народ и его прогрессивные организации не могли добиться успехов, если бы они были одиноки в своих стремлениях, если бы они не следовали примерам борьбы и успехам Советского Союза—этой первой «Ударной бригады» дела мира и прогресса во всем мире.

ДЖОН ГОВАРД ЛОУСОН

ИЛЛЮЗИЯ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

В начале 1950 года журнал «Сатердей ревью оф литерачюр» провел дискуссию о значении кинофильмов для поддержки внешней политики США. Многие статьи этой дискуссии помогли выявить особую роль, отведенную Голливуду как прислужнику американского империализма.

«Для большинства народов основным источником сведений о США является наше кино», — писал Норман Казенс и выражал сожаление о том, что оно создает представление об Америке как о «стране убийц, гангстеров, бездельников, босяков, пьяниц, проституток и мошенников». Казенсу хотелось бы видеть фильмы, внушающие уважение к действиям американского правительства.

Полемизируя с Казенсом, глава Ассоциации кинопромышленников Эрик Джонстон утверждал, что Голливуд правильно поступает, выпуская картины «без поучений и наставлений... легкие, бессодержательные музыкальные фильмы и комедии, а также приключенские фильмы, в которых бравые ковбои, стреляя на скаку, преследуют похитителей скота и приканчивают их. Эти фильмы развлекают и уводят от действительности».

В ответной статье Казенс обрушился на «странное утверждение Джонстона о том, что американский и иностранный зрители одинаково воспринимают наши фильмы». Полагая, что картины, изображающие США, как страну гангстеров и убийц, как-нибудь «сойдут» для американской публики, Казенс признавал, что экспорт их не так-то прост.

Эта дискуссия происходила незадолго до начала войны в Корее и отражала основные трудности вашингтонской военной пропаганды. И Казенс и Джонстон сходятся на том, что кино должно подчиняться требованиям государственной политики, то есть открыто поддерживать империализм. Их «эстетические» разногласия несущественны. Они заняты только одним: как бы навязать зрителям всего мира идеи «американской демократии»...

Империалистические заправилы США открыто осуществляют программу завоевания мирового господства силой оружия, а специалисты по пропаганде должны принарядить эту программу в одежды «демократии» и «мира». Этим вопросом и занят Казенс, остро чувствующий провал пропаганды государственного департамента за границей.

Если политика является милитаристской и агрессивной, то и формы проявления выражающей ее «культуры» являются такими же. Однако трудности и неудачи, с которыми столкнулся американский империализм при осуществлении своей программы, заставляют его менять приемы своей пропаганды. Правящая верхушка США стремительно ведет страну к войне и фашизму. Она ищет новых методов идеологического воздействия, новых способов преодолеть или ослабить растущее сопротивление народов мира.

С началом вооруженной интервенции в Корее возникли новые затруднения для американской пропаганды: в то самое время, когда пламя смерти пожирало корейские деревни, США пытались представить свою атомную дипломатию как благодеяние страдающему человечеству. Вашингтонская газета «Ивнинг стар» отмечала это противоречие и предлагала, чтобы пра-

вительство создало «пропагандистскую машину, в которой смогут работать только лица, одновременно обладающие квалификацией составителя реклам, умом философа, способностями ученого-политика макиавеллиевского типа и интуицией ясновидящего».

Идейное содержание голливудских фильмов определяется целями американского империализма. Развитие кино за последние два года шло в ногу с разрушительным действием корейской войны. Не так давно был заключен договор о демонстрации в Японии, Индонезии, на Тайване и Филиппинах, в Малайе и Гонконге нового звукового варианта фильма «Рождение нации», фальсифицирующего историю Америки в расистском духе. Конечно, исходя из идеи превосходства англо-саксонской расы, вполне логично напоминать народам Востока о том, что кровавая расправа с неграми и полное подавление их прав всегда было целью правящих кругов США. Может быть, не совсем логично вместе с «Рождением нации» одновременно посылать и фильмы, высказывающие фальшивое сочувствие негритянскому народу. Не исключено также, что Голливуд будет осуществлять свою программу колониальной экспансии путем выпуска фильмов с «сочувственным» изображением народов Азии и Африки.

Однако противоречие здесь кажется непримиримым только с первого взгляда. Такие «сочувственные» фильмы сулят награду только тем группам населения колониальных стран, которые склоняются перед американским империализмом. А «Рождение нации» грозит жестокой карой тем, кто не падет перед ним ниц.

Киноэксперт «Организации по взаимному обеспечению безопасности» Флойд Э. Брукэр недавно вернулся из поездки по Юго-восточной Азии и Филиппинам. Вместе с Франком Капра он представлял Голливуд и государственный департамент на международном кинофестивале в Индии. По возвращении Брукэр заявил, что «кинофильмы выдвигаются на передний край идеологической войны». Говоря о трудностях, с которыми они сталкивались в Индии, Брукэр и Капра требовали улучшения методов кинопропаганды для борьбы против фильмов, выпускаемых в СССР и странах народной демократии.

Перед кинопромышленниками стоят не только идеологические, но и экономические проблемы. Доходы от демонстрации американских фильмов и в США и за границей падают. Иностранные зрители выказывают растущее отвращение к сексуальным, гангстерским и военнопропагандистским фильмам, которые им навязывают американские киномонополии. Поскольку доходы Голливуда в большой степени зависят от экспорта фильмов, это серьезно углубляет кризис в Голливуде. Объявив о снижении прибылей, кинокомпании урезали дивиденды. В результате последовало резкое падение акций этих компаний. Чтобы преодолеть кризис, Голливуд попытается изменить направление пропаганды. Но, стараясь расширить круг зрителей и преодолеть «кассовое» сопротивление пропаганде американской агрессивной политики, он останется верен своей основной стратегической линии. Пропаганда войны и завоеваний, превосходства белых, угнетения колониальных народов давно присуща голливудской продукции. Она характеризует всю историю кино в США.

Немало людей доброй воли проявляют опасное безразличие к усилению власти империалистов над кинематографией. Отдавая себе отчет в том, что такая власть существует, эти люди не распознают ее проявлений в ряде фильмов, которые расценивают как «чисто развлекательные», или как «довольно прогрессивные», или «не вызывающие протеста». Так, например, мы с удивлением обнаружили, что журналы американских прогрессивных профсоюзов включили в рекомендательный список военнопропагандистский фильм «Алый знак доблести». Еще более удивительно, когда примиряются с таким фильмом, как «Колодец», который по наглому «белому» шовинизму и презрению к «черным» превосходит все прочие, посвященные «негритянской проблеме».

Корни подобных ошибок людей с прогрессивными взглядами кроются в их слабой теоретической подготовленности, в неумении понять классовую сущность культуры, роль социальной надстройки.

В процессе длительного обследования Голливуда комиссией по расследованию антиамериканской деятельности особое внимание было уделено установлению контроля над содержанием картин. Председатель комиссии Парнелл Томас говорил об «огромной силе воздействия кинофильмов на массового зрителя» и отмечал «сильней-

шее влияние всего, что видит и слышит в кино американский гражданин, на его мысли и поведение».

Один за другим свидетели, выступавшие перед комиссией, заявляли о проникновении в фильмы «коммунистических идей». Так, Джек Д. Уорнер, вице-президент кинокомпании «Братья Уорнер», говорил о том, что в произведениях «подозрительных» авторов содержатся такие двусмысленные фразы и намеки, которые можно понять, только прослушав университетский курс юридических наук...

Можно лишь пожалеть Уорнера, который не в силах понять, о чем говорится в его фильмах. Комиссия приходила ему на помощь, усматривая «коммунистическую идеологию» в любой отрицательной трактовке богача. По мнению комиссии, критика членов конгресса или изображение демобилизованного солдата, недовольного своей судьбой, — это тоже «коммунизм».

Этот вздор был подхвачен подкупленными провокаторами, которые подтвердили влияние «красных» на их творчество.

Как на процессе руководителей компартии, так и здесь пытались доказать наличие обширного «заговора». Всякое печатное или устное высказывание в защиту мира, прогресса и демократии объявлялось преступлением.

Совет Американской авторской лиги еще в 1947 году сигнализировал, что комиссия по существу устанавливает «неограниченную, бесконтрольную, вреднейшую цензуру», которая является «невероятно несправедливой, антидемократической и в своей основе глубоко антиамериканской». Можно сказать, что это предупреждение было справедливым. Сегодня мы видим, как плоды этой губительной системы контроля над мыслями сказываются на всех областях культуры и как комиссия действительно стремится уничтожить «все человеческие творения прошлого и будущего».

Чтобы понять тактику комиссии, надо учесть особую роль, которая ей отведена. Главная задача комиссии — подготовить прямое запрещение свободы слова, печати, общественных организаций. Комиссия обрабатывает публику сенсационными ужасами и фальшивыми разоблачениями, приучая к атмосфере страха и насилия. Она насаждает подозрительность и приучает не удивляться гибели репутаций и карьеры видных людей, подозреваемых в «опасных мыслях».

Все это является явным нарушением конституции США и посягательством на лучшее, что есть в нашей истории и традициях. Комиссия постоянно подкапывается под «Закон о правах». После заседаний комиссии возникли судебные процессы над книгами и массовые преследования на основе законов Смита и Мак-Карэна.

Комиссия ставит целью добиться общественного признания антидемократических, профашистских и провоенных фильмов, для чего проводит широкое обсуждение их на своих заседаниях.

Не следует думать, будто здесь возможны какие-либо серьезные разногласия между комиссией и кинопромышленниками. Раз переход к фашизму организуется и направляется финансовым капиталом, было бы странно, чтобы кинокомпании, принадлежащие Уолл-стриту, заняли иную позицию, чем члены конгресса, послушно выполняющие приказы своих господ с того же Уолл-стрита.

Эти громкие публичные заседания и истерические «расследования» нужны Уолл-стриту не для того, чтобы заставить голливудские кинокомпании усилить в фильмах травлю «красных», разжечь расовую ненависть, развернуть военную пропаганду. Всякий, кто знаком с организацией руководства киностудиями, знает, что для этого достаточно было бы телефонного звонка.

В отличие от продажных осведомителей, пресмыкавшихся перед членами комиссии, десятки мастеров кино — писателей, актеров и режиссеров — предпочли безработицу сделке со своей творческой совестью.

Борьба с этой современной инквизицией проходила на высоком принципиальном уровне. Она помогала срывать планы поджигателей войны, разоблачая перед народом угрозу фашизации Америки.

«Мэссис энд Мэйнстрим»
Нью-Йорк, июль, 1952 г.

В комиссии по кинодраматургии Союза советских писателей

Дальнейшее развитие и рост нашей кинематографии в первую очередь зависят от успешного решения сценарной проблемы. Только при наличии достаточного количества полноценных, высокоидейных и подлинно художественных сценариев можно твердо рассчитывать на то, что советские зрители увидят на экранах страны больше новых и хороших произведений киноискусства. Вот почему вопрос о ходе подготовки новых сценариев так волнует нашу общественность, привлекает к себе серьезное внимание работников кинематографии.

Состояние сценарных портфелей киностудий страны обсуждалось на специальном совещании комиссии по кинодраматургии Союза советских писателей совместно с представителями сценарных отделов студий. Целью этого совещания было не только получить информацию о положении дел, но и услышать критические высказывания, пожелания, советы с тем, чтобы Министерство кинематографии и Союз советских писателей, имея перед собой реальную картину, могли своевременно позаботиться об устранении тех или иных недостатков в деле подготовки новых сценариев.

Участники совещания заслушали выступления кинодраматургов и работников Министерства кинематографии, выезжавших на Украину, в Белоруссию, Грузию, Армению, Латвию, Эстонию, Узбекистан, Казахстан, а также сообщения представителей сценарных отделов «Мосфильма», «Ленфильма», студии имени Горького, сценарной студии Министерства кинематографии СССР.

В. Шкловский рассказал собравшимся о положении со сценариями на Ереванской киностудии. Он подчеркнул, что у армянских писателей есть большое желание работать в кинематографе, но их плодотворному творчеству мешает отсутствие кинематографических традиций, слабое знакомство со спецификой кинодраматургии. На студии есть сценарий Д. Василиу, Л. Рутицкого, Г. Тигранова «Спендиаров», Г. Чахирьян пишет «Случай в обсерватории», Р. Франгулян—«Пусть цветут скалы», Р. Кочар — «Хачатур Абовян», М. Чаманян — «Наши дорогие гости». Сценарий о геологах пишет Г. Борян. Наиболее интересным и реальным для производства В. Шкловский считает сценарий Г. Чахирьяна, доработку которого можно закончить в течение одного-двух месяцев. Остальные сценарии требуют еще большого труда, так что пока производственный план студии готовыми сценариями не обеспечен.

Армения, подчеркнул В. Шкловский, республика со своей литературой, интересной живописью, прекрасной архитектурой, чудесной музыкой, замечательным театральным искусством. У нее есть все данные для широкого развития кинематографии. Долг Союза советских писателей помочь людям, которые хотят и могут работать в киноискусстве.

Анализируя состояние сценарного портфеля Тбилисской киностудии, И. Чекин отметил, что до недавнего времени в работе сценарного отдела студии имелись очень серьезные недостатки, которые сказались в первоначальном тематическом плане студии и в тех заявках, которые Министерство кинематографии Грузинской ССР представило в союзное Министерство. Большинство заявок и тем носило случайный, надуманный характер, свидетельствовало об отрыве писателей от современности.

За последнее время в жизни грузинского киноискусства произошел известный перелом. Есть основания думать о близких производственных перспективах нескольких киносценариев, созданных писателями Грузии.

Это прежде всего сценарий Г. Абашидзе «Преображенная земля», где автор решает большую и важную тему преобразования Колхиды.

Интересна работа писателя Р. Джапаридзе «Хевская невеста» — сценарий о колхозном строительстве. Этот сценарий, как и «Преображенная земля», включен в текущий производственный план.

Старый грузинский писатель А. Белиашвили написал сценарий «Огни Рустави», посвященный строителям нового города. Автору во многом удалось передать колорит своей страны, ярко обрисовать характеры строителей, но в сценарии есть еще существенные недостатки, которые требуют устранения. Так, одним из героев Белиашвили сделал грузинского парня, который сохранил доставшийся ему от предков кусок сабли, сделанной из особой стали, секрет производства которой утерян. Герой этот проходит через весь фильм в поисках

такой же стали, из которой изготовлена древняя сабля, и в финале появляется в Рустави. Надо сказать, что этот герой вносит некоторую путаницу в построение сюжета, да и сам по себе выглядит несколько странным человеком, как будто пришедшим из какого-то другого мира.

Ту же тему, что и Белиашвили, разрабатывает молодой писатель Х. Берулава, который пишет сценарий по материалам своей поэмы «Русское сердце».

Из других сценариев, которыми Тбилисская студия может располагать на 1953 год, И. Чекин назвал комедию «Маринэ» М. Бараташвили.

Грузинские писатели работают также и над историческими и биографическими сценариями.

Очень интересна работа Г. Нахуцришвили «Ладо Кецховели» о жизни и борьбе выдающегося деятеля большевистской партии. Уже сейчас можно говорить об удачном замысле центрального образа сценария.

В. Кварацхелия написал сценарий «Интервенты», в котором изображена борьба коммунистов Закавказья в 1920—1921 годах против интервентов. Однако интересный замысел не нашел пока еще верного и глубокого решения. Герои сценария — схематичные фигуры, плакатно показаны враги.

Наряду с этими сценариями готовятся произведения о выдающихся представителях грузинской культуры и искусства. Композитору Палиашвили посвящает свой сценарий С. Долидзе, о классике грузинской литературы XIX в. Бараташвили пишет Г. Леонидзе.

Говоря об участии грузинских писателей в кинематографии, И. Чекин указывает на серьезный тормоз в их работе — отсутствие здоровой общественной среды, атмосферы критики и самокритики. Только тем, что у деятелей грузинской кинематографии не в почете критика и самокритика, можно объяснить и стремление «поднять» слабую картину Д. Ронделя «Покорители вершин».

Первое условие для успешного развития киноискусства Грузии — оживление кинематографической общественности. Необходимо ввести в практику широкие обсуждения и дискуссии.

И. Чекин подчеркнул, что ЦК Коммунистической партии Грузии уделяет большое внимание вопросам кинематографии республики, помогает выправлять положение с подготовкой сценариев. Создаются все предпосылки для того, чтобы вывести грузинский кинематограф из состояния длительного творческого застоя, добиться успешной работы Тбилисской киностудии.

С информацией о подготовке новых сценариев на Киевской киностудии выступил А. Спешнев. Он рассказал, что на Украине существует мощный отряд советских литераторов, которые способны создать серьезную литературу для своей национальной кинематографии, но им необходима помощь со стороны Союза советских писателей.

Прежде всего, и особенно на первых порах работы в области кино, писателям нужна консультация профессиональных кинодраматургов.

Большую пользу принес Всесоюзный семинар по кинодраматургии, организованный летом прошлого года Союзом советских писателей и Министерством кинематографии СССР, поэтому это начинание следует продолжить, организовав более узкий семинар для украинских литераторов.

В тематическом плане украинской кинематографии имеются интересные творческие заявки В. Василевской, А. Корнейчука, В. Собко, Л. Дмитерко. Однако, указывает А. Спешнев, тематический план делался в значительной мере наспех, и в нем присутствуют явные следы поспешности.

Сейчас в студии подготовлены сценарии: «Судьба Марины Власенко» Л. Компаниец, «Над Черемошем» М. Стельмаха, «Большой проспект» Г. Кушниренко, «Флотилия отважных» Г. Плоткина и «Лысенко» Г. Колгунова.

На киностудии в Риге, рассказывает вызжавший в Латвию К. Исаев, имеется один сценарий А. Бродэле «Совесть», который, несмотря на много погрешностей с профессиональной точки зрения, достоин внимания, так как в нем правдиво изображены люди современного колхоза.

В последнее время на студии появились интересные заявки. Ф. Рокпелнис начал работать над темой о новой латышской интеллигенции, вышедшей из народа («Уполномоченный Советского государства»). Жан Грива делает сценарий о рыбаках Прибалтики, о их борьбе с нарушителями границы. Э. Залите, положив в основу своего будущего сценария интереснейший факт — совместное строительство электростанции тремя республиками: Латвией, Литвой и Белоруссией, разрабатывает тему дружбы народов Советского Союза. Молодые сценаристы А. Имерманис и Г. Цирулис подали

заявку на сценарий о моряках торгового флота Латвии. Морально-этическому облику члена партии посвящено либретто, написанное М. Зунгнерсом и В. Вилксом.

Авторы, работающие над перечисленными сценариями, нуждаются в постоянной квалифицированной помощи.

О насущной нужде Таллинской студии в сценариях говорил А. Филимонов. На студии нет ни сценарного отдела, ни человека, ведающего сценарными вопросами.

Эстония не располагает готовыми сценариями, хотя республика богата писательскими силами, во главе которых стоит такой писатель, как А. Якобсон. В портфеле студии представляют интерес две заявки: одна на кинокомедию, другая — на приключенческий сценарий.

Информируя совещание о положении со сценариями в Узбекистане и Казахстане, Н. Рожков сообщил, что в тематическом плане Ташкентской киностудии имеются готовые сценарии и есть сценарии, уже запущенные в производство. Это — «Новоселье» по пьесе А. Каххара «Шелковое сюзанэ», «Крушение Эмирата» В. Крепса, «Сестры Рахмановы» В. Швейцера.

В тематическом плане есть также сценарии: «Два Востока» — авторы Азиз Ниалло и Тимур Фаттах, «Хамза Хаким-заде» К. Яшена, «Улугбек» М. Шевердина, «Здравствуйте, товарищ Коконбаев» М. Мелькумова и К. Милявского.

В тематическом плане Алма-Атинской студии сейчас двенадцать тем, среди которых интересны заявки: «Изгнание» Г. Мусрепова — об изгнании интервентов, «Девушка и джигит» — комедия Ш. Хусаинова и В. Абызова, «Горячее сердце» И. Саввина — о коммунистах совхоза Пахта-Арал. Заслуживает внимания либретто И. Смирнова и Т. Ахтанова «Далекая планета».

Обе студии нуждаются в постоянной квалифицированной помощи. Поэтому, считает Н. Рожков, следует ввести в практику выезды на периферию кинодраматургов и работников Министерства кинематографии. Кроме того, необходимо организовать семинар кинодраматургов среднеазиатских республик, на котором обсудить уже готовые работы.

А. Витензон сообщил о положении дел в студии «Белорусьфильм».

М. Последович пишет сценарий «Кирилл Соколовский» по материалам биографии председателя передового колхоза «Рассвет» Героя Советского Союза Соколовского. Но автору нужна квалифицированная помощь. А. Макаенок экранизирует свою сатирическую комедию о руководящих работниках одного района — «Извините, пожалуйста!», К. Губаревич пишет сценарий «Простая девушка» по одноименной комедии на колхозную тему. И. Шамякин приступил к работе над сценарием по своему роману о колхозниках «Близкое время».

«Представитель сценарного отдела «Ленфильма» М. Шапиро рассказал собравшимся о работе писателей и кинодраматургов для студии.

В тематическом плане студии двадцать два названия, из них десять посвящены современности.

П. Далецкий работает над сценарием, где будет показана дружба и взаимопомощь русского, китайского и монгольского народов. Сценарий С. Антонова «Молодость мира» посвящен юным борцам за мир. Об эстонском рабочем классе пишет сценарий писатель Г. Леберехт. Е. Шварцем сделан киносценарий по роману И. Ликстанова «Первое мая». Есть заявки: А. Попова — на сценарий «Комсомольский экипаж» — о молодежном земснаряде; А. Андреева — «Комсомольцы» — на материале его повести о молодых рабочих, Б. Изюмского — «Твой друг» — по мотивам его книги «Призвание». Пишет комедийный сценарий Э. Буранова.

Большое внимание студия уделяет биографической теме: С. Рахманов написал сценарий «Ломоносов» и заканчивает «Александра Невского». Молодой драматург В. Гиппиус работает над сценарием «Репин».

В работе находятся три исторических сценария: «Парижская коммуна» А. Абрамовой и Г. Рошаль, экранизация романа Ю. Германа «Россия молодая» и историческая хроника «Великая встреча» Д. Щеглова.

Студия готовит экранизацию «Овода» (автор сценария Е. Габрилович), предполагается также экранизировать книгу «Будущее за нас» Д. Картера либо «Дипломаты» Дж. Ольдриджа.

Есть в плане и две музыкальные темы: экранизации оперетты «Самое заветное» и балета «Спящая красавица».

Судя по сообщению М. Шапиро, а также по выступлению в прениях председателя комиссии по кинодраматургии А. Штейна, в

работе сценарного отдела «Ленфильма» есть серьезные недостатки: не привлечен к созданию киносценариев целый ряд ленинградских писателей; отдел пытается «выжать» все из одного и того же автора, не считаясь с творческим почерком и возможностями художника; наконец, и это самое главное, в сценарном отделе плохо работают с авторами, иногда не помогают им, а отпугивают писателей от кинематографа.

Выступление М. Шапиро не было самокритичным. Он не счел для себя необходимым указать на существующие серьезные пробелы в работе сценарного отдела.

Сообщение начальника сценарного отдела студии имени Горького С. Бабина носило слишком общий, не конкретный характер.

Начальник сценарного отдела «Мосфильма» К. Кузаков сообщил, что в ближайшее время будут готовы следующие сценарии: «Шакалы» по пьесе А. Якобсона, «Борцы за мир» Н. Хикмета, «Тихий угол» Н. Вирты, «Иван Крамской» Э. Брагинского, «Пушкин» С. Герасимова и Л. Любашевского, «Иван Грозный — собиратель России» И. Пырьева.

Идет работа над сценариями, которые должны быть запущены в производство в 1954 году. Это — «Секрет успеха» М. Вольпина и Н. Эрдмана, «Великий Октябрь» М. Чиаурели и Н. Погодина, «Петр I — преобразователь России» Б. Чирскова, «Подвиг жизни» Л. Славина, «Исполнение желаний» Е. Помещикова и К. Минца, «Все от радости» Г. Мдивани, «У стен Сталинграда» А. Аграновского и В. Галактионова, «Возрождение земли» А. Довженко.

К. Кузаков считает, что в тематическом плане студии мало фильмов о рабочем классе: переделывает свой сценарий В. Ажаев, в работе сценарии С. Антонова, молодого кинодраматурга Г. Лезгинцева — и это все, чем пока располагает студия. К. Кузаков отмечает, что темы о жизни рабочего класса не стали главными для писателей. Многие писатели вообще недооценивают работу в кино.

Из-за обилия заявок сценарный отдел «Мосфильма» не может только своими силами оказать творческую помощь всем авторам. А многие, особенно начинающие, в этой помощи настоятельно нуждаются. Например, у Г. Лезгинцева, у И. Котенко, у Н. Томана очень интересный материал, но они не сумели воплотить его в четкой, ясной драматургической форме сценария.

А. Налдеев — начальник сценарной студии Министерства кинематографии СССР — назвал те сценарии, которые уже переданы киностудиям и считаются в производстве, а также назвал находящиеся в работе сценарии: «Дмитрий Донской — победитель Золотой орды» Н. Вирты, сатирическая комедия «Прочь с дороги» К. Финна, «Дом на горе» А. Мусатова и Н. Фигуровского, «Кутузов и Наполеон» А. Первенцева, «Времена года» М. Смирновой, «Ибен-Сина» С. Улуг Заде и В. Виткович, «Нефтяники моря» М. Сулейманова и А. Филимонова, сценарий о рабочем классе «Испытание» Е. Габриловича, «Гроза над Римом» Д. Еремина, «Тяжелый поход» И. Прута. Имеются новые тематические заявки писателей: «Остров разочарований» Л. Лагина по его одноименному роману — сатирический памфлет на международную тему, заявки А. Штейна на сценарий о Гарибальди, Н. Фигуровского — экранизация романа «Тиль Уленшпигель», «Дружина № 5» молодой сценаристки В. Казанской, «Адам Мицкевич» А. Спешнева, «Сестра Лэни» Ф. Кнорре, музыкальная комедия Н. Рожкова и Б. Ласкина «Любимая песня».

В настоящее время секретариат Союза советских писателей обсуждает кандидатуры авторов сценариев биографических фильмов о Чернышевском, Горьком и Маяковском.

К сожалению, выступление А. Налдеева носило сугубо информационный характер и не поставило никаких вопросов, касающихся метода работы сценарной студии, существующих в ее деятельности недостатков.

О задачах сценарной студии, о необходимости превратить ее в центральный творческий аппарат всесоюзного значения, располагающий квалифицированными работниками, с настоящим методическим кабинетом, который будет подбирать материалы, организовывать технические консультации и обобщать опыт, говорил А. Арнштам. По его мнению, работа с начинающими и молодыми кинодраматургами республик должна итти только через центральное творческое бюро, ибо случайные выезды на периферию писателей, драматургов не принесут большой действенной пользы — нужна постоянная, повседневная помощь.

Заместитель Министра кинематографии СССР Н. Семенов отметил, что поездки представителей Союза писателей и Министерства кинематографии имеют бесспорно

положительное значение. Надо творчески и организационно закрепить этот опыт. Кинокомиссия должна наметить точный и четкий план систематических выездов членов комиссии в национальные республики. Нужно дать возможность командированным товарищам пробыть там месяц-два, чтобы оказать конкретную помощь в работе над тем или иным сценарием.

Выступившие на совещании кинодраматурги и представители Министерства кинематографии СССР почти не касались творческой стороны вопроса, вопроса мастерства писателя, качества сценариев. Это правильно отметили В. Шкловский и Н. Кладо.

Заключая совещание, А. Штейн подчеркнул, что Министерство кинематографии и сценарная студия еще недостаточно активно вовлекают писателей в работу над киносценарием.

А. Штейн считает, что план сценарной студии не совсем реален, в нем есть названия, которые не внушают доверия.

Работу кинокомиссии надо построить прежде всего как творческий контроль над выполнением плана. Сюда входит и помощь писателю в работе. Одним из видов этой помощи будет коллективное обсуждение сценариев.

Совещание в комиссии по кинодраматургии Союза советских писателей вскрыло существенные недостатки в деле подготовки новых киносценариев. Вместе с тем участники совещания высказали целый ряд важных организационных и творческих предложений, осуществление которых поможет улучшить состояние сценарных портфелей киностудий страны.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН.
Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.
Оформление худ. М. М. Милославского.

Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе 44/2, тел. Д 3-15-87 доб. 33
А 00954. Сдано в производство 13/I—1953. Подписано к печати 21/II—1953 г.
Формат бумаги 70×108 1/16. Зак. 99. Тираж 11700 экз. Печатных листов 10,96
Учетно-издат. л. 11,57

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР»
имени И. И. Скворцова-Степанова, Москва, Пушкинская пл., 5.

Цена 10 руб.